الكتاب الجديد

«الكتـاب الجـديـد»

سلسلة كتب في مختلف مجالات المعرفة والابداع

حنا مينه

حوارات.. وأحاديث

في الحياة والكتابة الروائية

دار الفكر الجديد

١٩٩٢



11

حزيران/ جوان ١٩٩٢

سلسلة كتب في مختلف
مجالات المعرفة والإبداع

مع مقدمات ومعلومات
توثيقية عن المؤلفين

المحرر: محمد دكروب

● حنا مينه حوارات.. وأحاديث
في الحياة والكتابة الروائية

● الطبعة الأولى ١٩٩٢

● الناشر دار الفكر الجديد ـ بيروت، لبنان
ص.ب: ١٤/٣١٨١ ـ ت: ٣٠٥٥٢٠

● التنضيد شركة المطبوعات اللبنانية، ش.م.ل.

● تصميم الغلاف نجاح طاهر

حنا مينه

حوارات.. وأحاديث

● هـذا كتاب متميّـز، وممتع، ويحمـل أهميـة نقـديـة خـاصـة، وغنية ـ إنه كتاب عن الفن الروائي، مستمد من التجربة الابداعيـة نفسها، لكاتب روائي كبير ـ فبعد عشـرين عامـاً من صدور روايتـه الأولى «المصـابيح الـزرق»، وبعد أن أنجـز ١٨ روايـة.. سمـح حنا مينه لنفسه أن يكتب عن تجـربته الـروائية، فـأصدر، عـام ١٩٧٧، كتـاب «هواجس في التجـربة الـروائية» وعـام ١٩٧٨ كتـاب «كيف حملت القلم»... وهذا هو الكتاب الثالث في هذا السياق.

● يضم هذا الكتاب حوارات وأحاديث لحنا مينه، اختارها محرر السلسلة لتشكّل، في وجه من وجوهها، (دليلاً حيـاً ومعرفيـاً لقراءة جديدة لروايات حنا مينه).. فالروائي هنا يضيء جوانب عـديدة من روايـاتـه، في الأسلـوب، والهـدف، والـرمـوز الكـامنـة، ودواخـل الشخصيـات، والحدود والفـوارق بين الواقـع والمتخيَّل، وظـروف الكتابة، وحالات اللغة، وارتباطها بحالات الشخصية أو المشهـد أو القول الذي يريد الروائي إيصاله عبرها... إلخ.

● إنه كتاب يهم القراء عامـة، بما يحملـه من متعة الحـوار ومن مادة ثقافية ومعرفية عن حنا مينه ومختلف أعماله الابداعيـة.. كما يهم كذلك، النقاد والباحثين، من حيث أنـه يشكل مـرجعاً أسـاسياً، معرفياً وتوثيقياً، في دواخل التجربـة الروائيـة وتطوراتهـا لروائي عربي كبير.

«المحرر»

دار الفكر الجديد

حنا مينه

ناقدا أدبيا ومنظرا للرواية

محمد دكروب

.. طبعاً، لم يتقصّد حنا مينه يـوماً أن يمـارس النقد الأدبي ليصـير «ناقـداً أدبياً».. فهو، كما أعلم، يهرب من هذه الصفة التي لا تتفق ومـزاجه ولا تتـوافق مع تكوينه الفنّي.. كما انه لم يتصدَّ يوماً ليكون في عداد المنظّرين لفن الروايـة.. فتفاعله الحار، اليومي، مع الحياة والناس والأحداث أبعـد ما يكـون عن صفات التفتيش الدؤوب في الكتب والأعمال الروائية، والمقارنات بينها، والتأمّل العقلاني المتأنّي فيها، واستخلاص التعميمات منها، وصياغة المفاهيم...

حنا مينه روائي في الأساس وفي المسار وفي المآل.. روائي حتى العظم.. روائي قاص ومحدّث حكّاء حتى في كتاباته **عن** الرواية **وعن** تجربته الروائية.

.. فمن أين، إذن، جاءتنا الجرأة في صياغـة العنوان التقـريري أعـلاه: «حنا مينه.. ناقداً أدبياً، ومنظّراً للرواية»؟!..

١ ـ

النقد أنواع، وأساليب..

وعندما يتحدث حنا مينه عن تجربته الروائيـة، يقول **نقـداً أدبياً**، ويتـوصّل

أحياناً إلى رؤى في **نظرية الرواية**، مستمّدة - أولاً.. وآخراً - من التجربة الشخصية في الكتابة الروائية.. فتأتي أحكامه **النقدية** خلاصات ممارسة إبداعية، وغالباً عبر ما يشبه السرد القصصي، والحديث، والبوح، والتعبير عن الهواجس.. **فهي** مضمّخة بماويّة التجربة وغنى التفاعل بين الممارسة الروائية وضرورات استشراف الآتي - في الفن الروائي - عبر هذه الممارسة بالذات، وانطلاقاً منها.

وفي هذا، يلتقي حنا مينه مع آخرين من كبار المبدعين في حقول الفن والشعر والرواية، الذين مارسوا الكتابة النقدية، أو القول النقدي، وأحياناً التنظير للفن، بشكل أو بآخر، انطلاقاً من تجاربهم الإبداعية أساساً، ومن ثقافتهم العامة وتفاعلهم مع الانجازات المعرفية في عصرهم: من **غوتة** الألماني، إلى **باسترناك** الروسي، **وإليوت** الانكليزي، **وأراغون** الفرنسي، **وبريشت** الألماني، **وإيزنشتين** الروسي.. وصولاً إلى **ماركيز** الأميركي اللاتيني.. إلى عدد من المبدعين العرب: **يوسف ادريس، وسعدالله ونوس، وأدونيس، وعبدالرحمن منيف، والياس خوري، وجبرا ابراهيم جبرا**، وآخرين من المبدعين الذين لهم كتابات واحاديث ودراسات في الشعر والفن والرواية، تشكّل جزءاً أصيلاً، ومتميزاً، في التراث النقدي والتنظيري والثقافي لشعوب العالم.

فهذا الجانب، النقدي التنظيري، من كتابات المبدعين الكبار هؤلاء، يستدعي - هو أيضاً - الدراسة والتأمّل، لما يحمله، بالتأكيد، من مميّزات خاصة به، من حيث صدوره عن **التجربة الابداعية** أساساً، وما يكتسبه المبدع من رهافة الملاحظة النقدية والصدق في استخلاص «الأحكام» والاستنتاجات النقدية.. إضافة إلى إمكانية أن ينفذ الدارس أو الباحث في كتابات المبدعين هذه إلى كشوفات في اسرار العملية الابداعية التي لا بد أن يتحدث المبدعون هؤلاء عن جوانب منها عبر تأمّلاتهم النقدية وتوصيفهم لفقرات من أعمالهم وشخصيات من رواياتهم واستبطان لحالاتهم النفسية أثناء الكتابة، وعبر تجاربهم المتعدّدة المتنوّعة، كمبدعين..

.. فماذا في كتابات حنا مينه وأحاديثه.. النقدية؟

من بين كتب حنا مينه الـ ٢٧ - حتى الآن - توجد فقط خمسة كتب تتوزّع بين الدراسة والكتابات «النقدية» والحوارات.. يُضاف إليها هذا الكتاب الجديد **(حوارات وأحاديث.. في الحياة والكتابة الروائية)**، في حين أن جميع الكتب الأخرى تتوزّع بين الرواية (عشرون حتى الآن) والقصة (مجموعتان).

ومن اللافت هنا: أن أول كتاب «نقدي» لحنا مينه عن تجربته الروائية لم يصدر إلّا عام ١٩٧٤، أي: بعد عشرين عاماً من صدور روايته الأولى «المصابيح الزرق» (١٩٥٤) كان أصدر خلالها ثماني عشرة رواية ومجموعتين قصصيتين، سمحت له وسمح لنفسه - بعدها - أن يتحدث عن تجربته الإبداعية الطويلة الخصبة والغنيّة هذه..

فإذا أحببنا، هنا، أن نتعرّف على هذه الجوانب «النقدية والتنظيرية» في كتابات حنا مينه وحواراته، فإننا نتعرّف عليها، ونتأمل فيها، من حيث هي هواجس وخلاصات في تجربة روائي فنان، لا يزعم لكتاباته هذه أن تُصنَّف في خانة النقد الأدبي أو التنظير للرواية، وما يتبع هذا من طرائق البحث وتجريدية التنظير...

أما نحن فنزعم أن في هذه الكتابات إضاءات لامعة في النقد الأدبي، وتنظيرات عفوية رهيفة في فنّ الرواية، وكشوفات في التقنية والأساليب، واستشرافات في الرواية العربية وآفاقها، وفيها أيضاً نقد للنقد الأدبي عندنا..

وهذه الرؤى **النقدية** إنما جاءت استجابة لطروحات وتحدّيات وتساؤلات جابهها الفنان، وتحدث فيها وحاور وأجاب.. ودائماً من قلب التجربة الروائية نفسها.

أما عندما كان يعتمد، أحياناً، على بعض المقولات والمفاهيم النقدية الجاهزة، الآتية إلى ذاكرته النقدية عبر القراءات، فكان التعبير النقدي يخونه بقدر ما يتقيّد بالمقولة أو المفهوم المفارق لحرارة التجربة وراهنيّتها وأصالتها..

فلنحاول التعرّف على هذا كله، عبر التركيز، أساساً، على «الحوارات والأحاديث» في هذا الكتاب الجديد:

٢ -

- نبدا، اولاً، بما هو عام: فحنا مينه من الذين يرون أن للأدب **وظيفة اجتماعية** هي جزء أساس من الوظيفة الاجتماعية، الحضارية والتطويرية، للثقافة عامة، وللفكر، ولكل أنواع الابداع والنتاج المعرفي.. على أن للأدب، وللفنون عموماً، كما يرى مينه، وظائف وصفات أخرى خاصة تنماز بها عن غيرها من النتاج الثقافي: فمن طبيعتها، وضروراتها، أنها تحمل خصوصاً، وبالدرجة الأولى، «المتعة والمعرفة» الداخلان في صلب العمل الابداعي.. «لأن أدباً أو فناً، دون **متعة** ناشئة عن الإيقاع والتشويق، ليس بأدب ولا فنّ، ولا يحمل اي منهما المعرفة المطلوبة» (ص: ١٩١)...على أن **المعرفة** التي يحملها العمل الفنّي - الروائي خاصة - هي المحمول المُضْمَر، الخفي، في هذا العمل.. وتظلّ خاصّية **الإمتاع** هي الصفة الأبرز، وهي الخاصّية التي يرى مينه أن لا بدّ منها لتكون الرواية رواية فعلاً وعملاً فنياً إبداعياً أساساً.. إن كل المكوّنات الفكرية والفلسفية والنفسية والتجربة الحياتية والموقف من الكون والمجتمع، إلخ. هي بالتأكيد من الضرورات التكوينيّة للعمل الروائي.. ولكنها، كلها، تتفكّك وتتناثر وتتهاوى إذا لم تنصهر في نار اللعبة الفنّية، وما تخلقه، عبر نوابض الإيقاع والتشويق، من قدرة على الإمتاع واستثارة لذّة الاكتشاف.

نعم للفكر والمنهج الفكري - يقول مينه - وللمادة المعرفية، وللوعي، وللموقف التقدمي!. نعم لهذا كله، فهو من الضرورات، وهو، بالتأكيد، يساعد الروائي في النفاذ إلى عمق العلاقات الاجتماعية ونوازع الناس.. «وكل هذا يُكسب الذات غنى معرفياً.. ولكن الابداع ليس **معرفة**، وإلا لأصبح كل أساتذة الجامعات مبدعين».. ليست المسألة أن يملك الروائي منهجاً فكرياً، بل المسألة الأساس أن يكون هذا الروائي فناناً «**يستخدم** المنهج الفكري في سبيل أن يكون فنّه أكثر أصالة، وأبعد عن المباشرة، وألصق بالعفوية الواعية التي تحسبها، بسبب تمثّلها ذاتياً عفوية بكراً» - (ص: ٣٠١).

- حنا مينه روائي **واقعي**.. ولنا نحن، الذين نكتب في النقد الأدبي، أن نرى أشكال تجلّيات **الواقعية** ومنجزاتها في رواياته، وتعدُّد هذه الأشكال

وتنويعاتها.. ولكننا هنا بصدد الحديث عن **رؤية** حنا مينه للواقعية، في كتاباته النقدية، حيث نرى **رؤيته** هذه أرحب بما لا يُقاس مما يُكتب ويُقال عن ضيق مفهوم **الواقعية** عند الواقعيين:

الواقعية ليست في طريقة القصّ، وهي لا تتحدّد أو تنحصر في أسلوب معيّن، وليست هي ذلك النوع من السرد المتوالي لوقائع وأحداث كما هي حال **الطبيعيّة** في الأدب.. بل هي، بالأساس، **موقف** من العلاقات الاجتماعية والنظام القائم، **وموقف** مع التغيير والتقدم الاجتماعي.. وانطلاقاً من هذا الموقف (الأساس في الواقعية) يتوسّل الروائي مختلف الأساليب والبنى والطرائق الفنية المعروفة ويبتكر طرائق جديدة.. «فهي **تتّسع** - يقول مينه - وتضم في ذاتها مدارس وطرائق كثيرة: رومنتيكية، ورمزية، وحتى سوريالية» (ص:٢١٤)..فالرمز في الرواية، مثلاً، وحسب رؤية مينه له، ليس بديلاً عن الواقع بل هو إغناء له.. «والأسطورة - يقول - لا تقوم مقام الحادثة، لكنها تكثّفها، وتعطيها دلالاتها التي اكتسبتها تاريخياً، ولهذا فإن إمكانية استخدام الرمز والأسطورة في الرواية، وفي القصة، شيء جميل، يلوّن، يكثّف، يضيء» - (ص: ١٥٦).

وقد استخدم مينه، في العديد من رواياته وأقاصيصه، العديد من هذه الطرائق والأنواع والأساليب، حتى أجواء «اللامعقول» وجدت مكاناً لها في بعض أعماله، فصارت جزءاً من منجزات الواقعية في فنّ الرواية العربية الحديثة.

ومنذ البداية وحتى يومنا هذا، ينسب حنا مينه أدبه إلى «الواقعية الاشتراكية»، ولكن ليس كما فُسّرت هذه «الواقعية الاشتراكية» من قبل أعدائها وأصدقائها والعديد من أصحابها، على حدّ سواء، كطريقة في الكتابة، وحيدة ومحدودة وفقيرة وضيّقة.. بل من حيث **الأفق الاشتراكي** - الذي يسعى إليه، ومن حيث أن هذه «الواقعية الاشتراكية» لا تكتفي ببعدَيْ الماضي والحاضر في العمل الروائي الواقعي، بل تضيف البُعد المستقبلي، وهو الموجود أساساً في قلب الحركة الاجتماعية، وحركة تطور الانسان عموماً، باتجاه أفق تاريخي مفتوح...

فليس المهم صيغة **المفهوم** (واقعية، أم واقعية اشتراكية..) بل المهم أساساً:

- كيف يستخدم الفنان المفهوم في إغناء عمله الروائي الفنّي ليدفع به إلى الأبعد

والأعمق والأكثر تطوّراً ومعاصرة، من حيث هو عمل روائي فنّي أولاً وأخيراً، وبالأساس.

٣ ـ

..وأن تكون **واقعياً** فهذا يعني أن تكون **مجدِّداً**، ومع التجديد.. ولكن كيف، وبأي اتجاه؟

في الاتجاه الذي يصدر عن الضرورات الروائية والحياتية نفسها، والذي يُغني روائية الرواية ويطوّر أشكالها وبنياتها التكوينية بما لا يبعد بها عن الحقل الثقافي العام في بلادنا ومجتمعاتنا بالذات.

التجديد ضرورة تفرض نفسها، ولكن عبر أصالة التفاعل مع واقعنا ومجتمعنا وقارئنا العربي.. لا عبر استعارة الصَرْعات الشكلانية الآتية من بلدان أخرى، فإن استعارة الأشكال من الصرعات الحديثة ـ باسم التجديد ـ ليست تجديداً، بل هي تقليد بامتياز.

ـ «.. على أرضية الواقعية ـ يقول مينه ـ جدّدتُ في الشكل الروائي، في غير إسراف وغير تعلّق بالصرْعات الروائية، ودون محاولة للتقليد..

أرفض التجديد القائم على الصرعات، والتقليد، واللهاث وراء الابتكارات الشكلانية.. وأعي دوري الروائي جيداً، وفي اطاره أجدّد..» ـ (ص: ٢١٥).

ويضرب مينه الأمثال من رواياته التي تتعدّد أشكالها بما يتوافق مع طابع الموضوعات والحالات والشخصيات، ومع محمول **القول** الذي يريد الروائي إيصاله إلى القارىء.. على أن مختلف التنويعات في الشكل تجري «فوق أرضية الواقعية».

● .. حتى التجريب.. فالفنان الأصيل إنما يمارسه، وينوّع فيه، فوق أرضية

الواقعية، وانطلاقاً منها.. بل ان مينه يربط مستقبل الرواية العربية بأصالة التجريب، ويرى فيه ضرورة من ضرورات تطوّرها العام، في مختلف مكوّناتها البنيانيّة.. «وكل المستقبل الروائي - يقول - بل كل الاداء الأدبي، وكل ألوان التعبير، تحتاج إلى التجريب، وصولاً إلى **أشكال جديدة تستوعب المضامين الجديدة»** - (ص: ٣٣٨).

.. هذا هو الأساس، فالتجريب لمجرّد التجريب واللعب الشكلاني، لا يوصل إلا إلى جدار سميك، وهو جدار لا يحول فقط بين الروائي وبين القارى، بل يحول بينه وبين تفعيل قدرته هو بالذات على التعبير، إذ يبتعد به عن حقيقته الكيانيّة: التفاعل مع حركة الحياة والواقع، والضرورة الكيانية للفنان أن يعبّر عن ذات نفسه، أي عن موقفه، هو، من الكون والحياة والصراعات والمواقع..

فالمضامين الجديدة، التي تطرح نفسها عبر مختلف التغيّرات في مجرى الحياة الاجتماعية، تتطلّب هذه التنويعات في التجريب الفنّي المفضي إلى أشكال جديدة، في البنى، واللغة، وطرائق السرد والقصّ والتعبير.. «.. وهذا اتجاه مشروع، ودونه - يقول مينه - لا يمكن التقدم وفتح النوافذ في جدار الأشكال القديمة من أجل بلوغ تقنيات متقدمة، تتسع في رحابة، وغنى، وتنوّع طرائقها، لرحابة وغنى وتنوّع الحياة نفسها.. غير أن التجريب - يؤكد مينه - لا يعني التقليد»(ص:٣٣٨)..كأن يحاول هذا أو ذاك تقليد **كافكا** مثلاً، أو **غرييه**، أو **ماركيز**، أو أية موضة وصرعة.. باسم التجديد.. فتقليد المجدّدين الآخرين والمبدعين، مهما استُخدم فيه من أدوات وطرائق «عصرية» يظلّ تقليداً، غير إبداعي، فهو نوع من السَلَفية، وامّحاء للذات، للصوت الخاص، ولأصالة التفاعل العميق مع حركة مجتمعٍ معيّن في زمن معيّن في حقل ثقافي له خصوصيّته.. ويجابه حنا مينه هذا النمط من «المجددين»/ المقلّدين:

- «.. لكنّ صوتي هو صوتي أنا، المتميّز، وطريقتي هي طريقتي أنا.. ولن أضع (مساطر) لها الروايات الأخرى، ولا مفاهيم الآخرين، مقاسات، أفصّل رواياتي على حجمها، عندئذ لا أكون ذاتي..» - (ص: ١٩٤).

يشير مينه، بهذا، إلى تلك التيارات «الحداثية» في النقد، وتلك التيارات «التجريبية» في الكتابة الروائية، التي تريد فرض شكلانيتها على الكتابة الروائية، وإلا وسمت أصحابها بـ: النمطية.. والمباشرة.. والسردية.. والتمسك بالقديم!!

أي: هم يريدون فرض **نمطية** محدّدة.. ويعميهم الهوس عن حقيقة أن هكذا **نمطية** ـ وإن كانت «جديدة» ـ فهي **نمطية** على أي حال، ودعوة إلى.. تقليد الآخرين..

.. ويقول لهم حنا، بهدوء الواثق بخصب التجارب الأصيلة: لا قاعدة ثابتة في الفن، ولا مدرسة تكون خاتمة المدارس.. الدنيا أرحب، والفن أرحب.. وعلينا أن نجرّب ونشتق الصيغ.. «إلى أن يمتلك كلٌّ منّا عالمه الخاص به»..

ويوجّه حنا إلى هؤلاء سؤالاً واضحاً يخفي مكر الروائي المجرّب:

ـ «ولماذا ترغبون أن نجد، كل يوم، جديداً للرواية العربية»؟!

الأساس الأساس هو: أن على الرواية ـ مهما كان الشكل الذي تتجلّى به ـ أن تكون **رواية** أولاً.. الحدث، التشويق، الايقاع، الشخصيات وخصوصياتها، اللغة، العبق.. والقدرة على التوصيل ـ (ص: ١٨٥ ـ ١٨٦).

وطالما أن الواقعية تتّسع برحابة لكل الطرائق والأشكال والأساليب.. فلتنطلق التجارب بكل أنواعها وتنويعاتها، ولكن عبر شرط واحدٍ وحيد: **الأصالة**.. أصالة التفاعل مع واقعنا العربي بالأساس، ومع القارىء العربي بالضرورة.. وأصالة التفاعل مع مختلف الانجازات الفنّية في العالم.. على أن أصالة التفاعل هذا مع جديد العالم لا تعني مطلقاً تقليد صرعات الآخرين، بل هي الضد الحقيقي لكل تقليد.

ـ «.. وفي رأيي ـ يقول مينه ـ إن كل الأشكال الأدبية، وكل أدوات الأدب، تسمح بلقاء الكاتب بالقارىء، إذا هي امتلكت وسيلة توصيل نفسها إليه من خلال ملامسة قضاياه الاجتماعية والنفسية، وإذا كانت أشكالاً وأدوات ذات أصالة وجودة» ـ (ص: ١٩٢).

● وحنا مينه، الواقعي في الكتابة الروائية، واقعي أيضاً في الحديث عن

رواياته، وأشكالها.. فلا يترك للنقاد مجال المقارنة بين أقواله عن ضرورات التجديد، وعن أن الواقعية تتّسع. لكل الأساليب والأشكال.. وبين رواياته نفسها، ومدى التنويعات في الأشكال والبنى التي تجلّت فيها.. بل هو يسبقهم في التأكيد على **أسبقية** الموضوع والمضمون في عملية تكوين شكل الرواية عنده.. وقد نرى في مصارحته هذه شيئاً من المبالغة باتجاه التهوين من نزعة الاهتمام عنده بقضية الشكل، لحساب أولوية المضمون.

ففي قولٍ سابق له ـ في كتابه «هواجس في التجربة الروائية» (١٩٨٢) ـ يفضي بهذا الاستنتاج:

ـ «.. في رأيي أن التجديد الذي جئتُ به في مجال الرواية العربية كان في **الموضوعات** التي طرقتها، أكثر مما كان في الأشكال المبتكرة، التجريبيّة، أو العصرية التي كتبتُ بها. **إنني أعرف أن موضوعاً متقدماً يصبح سيّئاً في شكلٍ متخلّف**. لهذا أعطي الشكل حقه من الاهتمام، لتكون هناك وحدة عضوية بين المحتوى والشكل. لكن ما أريده هو: أن الأشياء التي تناولتها رواياتي كانت مناطق جديدة في الرواية العربية، منها: البحر، والغابة، والمعركة الحربية..».. ولاحقاً: مجتمعات بلدان أخرى، وجبال الثلج وقت جنون العاصفة، إلخ..

قد يكون هذا صحيحاً في منحاه العام.. ولكن الصحيح أيضاً ـ لدى التفحّص النقدي لعديد من روايات حنا مينه ـ أن الأساليب والأشكال غالباً ما تختلف عنده بين هذه الرواية أو تلك، حسب موضوعها وأجوائها، ومضمون القول، وزمن كتابتها.. والصحيح، ثالثاً، أن حنا مينه ـ في كتابته الروائية وفي آرائه النقدية أيضاً، وكما مرّ معنا ـ ليس مغرماً بالصرعات الشكلانية، الموسمية، ولا بالتجريب لوجه التجريب.. إنه يجرّب في حدود التوصّل إلى التعبير عن خصوصية تجربته الحياتية، وعن موقفه، بصورة أفضل.

٤ ـ

.. وإذا جاز لنا القول إن **التقنية** الروائية هي أحد أهم العناصر التكوينيّة في الشكل الروائي، فإن الشغل على هذه **التقنية** يأخذ من حنا مينه اهتماماً أساسياً، سواء في مرحلة التخطيط للرواية، أم في خلال تأمّل ملامح صورتها البنيانية الآتية، أم أثناء عملية الكتابة نفسها.. وقد أخذ هذا الاهتمام في البروز ثم في التصاعد، مع تصاعد عدد رواياته وتعمُّق تجربته الروائية.

ومنذ بداياته في الكتابة القصصية، ثم ملاحظاته النقدية ـ لاحقاً ـ عل تلك الكتابات، نجد أن تطور شغله على التقنية الروائية يرتبط بمستوى رؤيته إلى **الواقعية**، أو بـ كيف كان يفهم، في زمن الكتابة، هذه الواقعية، وحدود المجالات أو الموضوعات التي يأخذ «الأديب الواقعي التقدمي» مادته الروائية القصصية منها!.

● فقد كان حنا مينه، في بداياته القصصية الأولى بالأخص، يصوّر ناس هذه الأقاصيص مسحوقين تماماً، بؤساء، خانعين، يستدرّون العطف!.. وهو، في أسلوب تصويره لهم، يستدرّ العطف عليهم، في كتابة رومنسية باكية، ويظن أن هذا هو «الأدب الواقعي التقدمي»، كما كان شائعاً في ذلك الزمان!..

ولكن حنا مينه يدخل في التجارب أكثر، فتتاح له معرفة أعمق بالناس وبالحياة وبالعلاقات الاجتماعية.. ويدخل في القراءة أكثر، فيرى أن الشخصيات والنماذج البشرية التي يقرأ عنها في الروايات العالمية، وكذلك الأشخاص الذين يلتقي بهم في الحياة ويتعامل معهم ويتعرّف الوان سلوكاتهم.. هؤلاء وهؤلاء، يختلفون جذرياً عن أولئك المسحوقين الذين كان يصوّرهم، أو بالأصح يتخيّلهم، وينسج، من الخيال، مآسيهم الفاجعة الباكية المستكينة!..

تلك «الواقعية» ـ إذن ـ ليست هي الواقعية.

فالشخصية الانسانية، والروائية تالياً، أكثر غنى وأكثر تعقيداً، وأكثر تميزاً، وتنطوي على جوانب متعدّدة، متشابكة، ومتناقضة.

وتلك الأقاصيص الأولى التي يصفها هو، فيما بعد، بأنها «قصص المآسي

الاجتماعية» ضاعت منه.. «وحسناً فَعَلَتْ» ـ يقول ـ وقد شكّل ضياعها ما يشبه الرمز.. رمز مغادرة مرحلة والدخول في مرحلة مختلفة: التمرّس العفوي والواعي في الكتابة ضمن العالم الرحب للواقعية، التي تختلف، جذرياً، عن «واقعية» الرومنسية الباكية، واستدرار العطف، والصور الباهتة لشخصيات بائسة ذات بُعد واحد.. ذلك الفهم لـ «الواقعية» غادره حنا مينه منذ صار يرى الناس على حقيقتهم بصورة أكثر نفاذاً:

- «.. فقراء ولكن شجعان، مرضى ولكن غير مستسلمين للموت، سجناء لكنهم يتطلّعون إلى الحرية، مضطَهَدين لكنهم غير مذَلّين ولا مُهانين، وهم يعرفون، ولو بالحسّ والطموح، أن هناك ظلماً نازلاً بهم، وبؤساً كثيراً في حياتهم.. وأن هذا كله ينبغي أن يتبدّل (...) وأنهم، في قلب أوجاعهم ومآسيهم وسوء الأوضاع من حولهم، قادرون على الابتسام، وعلى الأمل، وعلى السخرية، واختراع النكتة، والضحك من.. القياصرة» - (هواجس في التجربة الروائية ـ ص: ٧٢).

أي: عندما صار حنا مينه يرى الواقع في حركته، ويرى الناس في جوانبهم المتعدّدة، المتغايرة، المتناقضة.. ويرصد تلاوين الأشياء والعواطف والنوازع والأحداث.. وعندما رسخ في وعيه، وفي معرفته، وحتى في غريزته الحياتية: إن في أعماق الانسان، البائس اليائس المسحوق، جمرة تتّقد.. إذا خمدت حيناً فهي لا تنطفىء، بل هي تتّقد مجدّداً، وتتوهّج، مع نضوج ظروفها، أو مع تراكم قوة الدفع الداخلي، ويقظة المقاومة الداخلية العميقة التي تؤجّج هذه الجمرة، فتتجلّى، على صعيد الواقع، **فعلاً** فيه أو **تغييراً** له، سواء على مستوى الحالة الذاتية لهذا الانسان أم على مستوى الوضع الاجتماعي السياسي العام..

.. عند هذا، وجد حنا مينه أن قطار أدبه تمفْصلَ على سكّة الواقعية الرحبة.. وتتابعت رواياته التي تعجّ بشخصيات وأبطال غير نمطيين أو جاهزين، بل هم متعدّدو الجوانب، أغنياء روحياً، من صفاتهم الأساسية: حبّ الحياة، عدم الركون إلى وضعٍ محدَّد، والإصرار، المندفع أو الهادىء، على تغيير الواقع.. وحتى الشخصيات التي هي في الجانب الآخر، شخصيات تتقاذفها نزعات

متناقضة، وقد تومض في سلوك هذا او ذاك منهم ومضة إنسانية خاطفة، أو حالة من الضعف البشري، وسط نزوعهم الشرس، وقساوتهم، وجبروتهم السلطوي.. فهو، كروائي، يتعامل مع الأشخاص «بروح نضالية، تبحث عن البقعة البيضاء حتى في القلب الأسود».

هذه الرؤية الواقعية للشخصية الانسانية، هي، على صعيد الكتابة الروائية، مسألة تدخل في صلب التقنيات الصعبة والرهيفة للعمل الفنّي: **كيفية بناء شخصية روائية**، حيّة، خصبة، متعدّدة الأبعاد، ذاتية الخصائص والملامح: واقعية.

وما يهمّنا ـ في حديثنا هذا ـ ليس التدليل على إبداع حنا مينه في هذا المجال، بحيث تحوّلت رؤاه وقناعاته هذه، بصدد الشخصية الانسانية، إلى مكوِّنٍ داخلي للعملية الكتابية عنده،، بل إن ما يهمنا ـ هنا، وأساساً ـ هذه الرؤى والقناعات نفسها، ولكن بصيغتها **النقدية** أعلاه، وتسجيل أن هذه القناعات لم يستمدّها مينه من الكتب النقدية بقدر ما خَبِرَها من التجربة الحياتية والابداعية معاً.

● .. انطلاقاً من هذا الفهم الحياتي للشخصية الانسانية، والفهم النقدي الابداعي للشخصية الروائية، نصل إلى الاستنتاج البديهي والضروري: **استقلال الشخصية الروائية** عن مبدعها.. فمنذ تبدأ هذه الشخصية في التشكّل بين يدي الروائي/ الخالق، تنفصل عنه، يصير لها مزاجها ونزعاتها وأفكارها ومواقفها ومطامحها ومطامعها، المستقلّة عن مبدعها.. فعليها أن تنطق بكلامها هي لا بكلامه هو، فإذا جرّب أن يستخدمها للتبشير بآرائه هو ومواقفه، تموت كشخصية روائية، ويتخلخل العمل الروائي كله!

ولعلّ هذه القضية الفنية (استقلال الشخصية الروائية) هي من أصعب وأدق وأخطر ما يواجهه الروائي **الواقعي** تحديداً، العامل من أجل العدالة والديمقراطية والاشتراكية.. ففي الكتابة الروائية، وتوالد الشخصيات، ما يغري هذا الروائي، كل لحظة، بأن يترك كلامه هو ينساب ـ خفية ـ إلى

شخصيةٍ ما، أو أكثر، فتتلاشى خصوصيتها، وتبهت حياتها وألوانها، وتصير بوقاً للمؤلف..

حنا مينه يجابه باستمرار، ومع كل عمل روائي، هذا الإغـراء.. وهو قـد عبّر، نقـدياً، عن هـذه الحالات، وصـاغ فهمه لهـذه القضية ضمن أحـاديثه في هـذا الكتاب، كما في كتابات أخرى له، مسجّلاً حذره الدائم من مخاطر الإنزلاق..

ففي واحدٍ من أحاديثه هذه يقول بوضوح:

- «إن الطريق المسدود أمام الشخصية الروائية يعبّر عن نفسه مـا أن نصنع من تلك الشخصية بـوقاً لنـا، ونسخة عن الشخصيـة الفكريـة التي نريدهـا، وصوتـاً لصوتنـا، وناطقـاً بفكرنـا. . وهذا مـا يجب أن نحذره، وقد حذرته دائماً، ولا أدري ما مقدار توفيقي في ذلـك. . » - (ص: ٨٤).

● وفي سيـاق حديثنـا عن التقنيات الفنّيـة في تشكيل الشخصيـة الروائيـة، تطالعنا قضية **أسلوبية**، عند حنا مينه كما عند آخـرين من الروائيـين العرب، يشير إليها بعض النقاد بجملة: «اللغة الإنشائية»، وآخرون بـ «اللغة الشاعرية» في وصف بعض المشاهد أو الأحداث.. ويميل فريق ثالث من النقـاد إلى القول بتعارض هذه اللغة **الشاعرية** مع اللغة **الروائية**.

ويدخل حنا مينه، المبدع والناقد، في السجال حول هذه القضية الأسلوبية، فيربط طابع اللغة، في هذا المشهد أو ذاك، بطبيعـة الحدث وطبيعـة الشخصية فيه.. ويورد أمثلة من روايات له، مستخلصاً، في الـوقت نفسه، رأيـاً نقديـاً في التقنية الروائية، يقول:

- «في روايتي **حكاية بحّار** افردتُ صفحـات للكلام عـلى **الريّس البحري**، على قائد مجموعة الرجال البحارة، على البحّارة، على الملك في مملكة عائمة على الماء، وفي رسم صفاته بالكلمات، صفات الأمارة، صفات الجسارة (إبّان عصف العاصفة، ومجابهتها).. هذا الفـارس، إذن لا يمكن رسمـه بالكلمـات التي نرسم بهـا بخيـل مـولييـر. إن

الشاعرية، **هنا، ضرورية**، فأمام العاصفة، والمدى الأزرق، والموت المجيد، والحياة الشجاعة، تنتظم الكلمات نشيداً ترفعه الأرض إلى السماء في كل لحظة».. ثم يضيف حنا مينه: «إنني أعمد إلى هذا الأسلوب الشاعري بالنسبة للغابة ايضاً، وبالنسبة للمرأة أحياناً، ففي رواية **(الشمس في يوم غائم)** تمشي امرأة القبو على مرج الكلمات الخضراء، وإن كانت هي في سواد الحضيض، ويرفّ نشيد الانشاد في اسطورة الصورة التي تخرج من الصورة، وفي وصف رقصة الخنجر، لذلك أريد أن أفاخر بهذا الإنجاز الذي أعتبره مَحْمَدَة وليس مَذَّمة» - (ص: ٢٨٨).

هذا الرأي، يبديه حنا مينه، ليس مجرّد رأي نقدي يدخل به السجال، مستنداً إلى مصطلحات ومفاهيم ودراسات نقدية.. بل هو مستمد أساساً من التجربة الروائية، والمعاناة مع اللغة، وعشق أن تكون اللغة، في الرواية، جميلة دائماً، وشاعرية في هذا الموضع من الرواية أو ذاك.

على أن هذه المسألة الأسلوبية/ النقدية مطروحة بجدّية أمام العديد من الروايات والروائيين والنقاد العرب..

● يتناول حنا مينه، سواء في أحاديثه هذه أم في كتبه (النقدية) الأخرى، مسألة مهمّة جداً وأساسية في عملية الإعداد لكتابة الرواية، بالأخص الرواية الشاسعة المدى، الحافلة بالشخصيات والأحداث.. وهذه المسألة قليلاً ما يتناولها النقد الأدبي عندنا، وقليلاً ما يهتم بها عديد من الروائيين العرب، وهي تتلخص في: **جمع المواد الأولية، والوثائقية، للرواية - دراسة أحوال المجتمع والعلاقات في زمان الأحداث الداخلة في الرواية - التخطيط العام لها - التخطيط لكل فصل منها - رسم طبائع الشخصيات ومسارها وتحوّلاتها وخريطة تواجدها هنا وهناك - دراسة الأمكنة والمنشآت وطُرز العمارة وتشابك الطرقات وخريطة استخدامها الروائي**.. إلخ.

ومعروف عن عديد من الروائيين العالميين، من **بلزاك** إلى **تولستوي** إلى

ماركيز، ان المواد والتخطيطات التي يعدّونها قبل الدخول في عملية الكتابة، تفوق في حجمها عشرات ومئات المرّات على حجم الرواية.. وهذا التخطيط المسبق هو عمل أقرب إلى الدراسة والبحث العلمي/ التاريخي/ البيئي/ الاقتصادي/ العمراني/ النفسي، إلخ..

بعد هذا التجميع.. يدخل الروائي، المبدع، في عملية الكتابة، وتوالد السحر الفنّي الذي يمزج ما كان حصيلة تجربة بما كان حصيلة بحث ودراسة وتخطيط، فإذا قرأتَ ما أبدعه الروائي حسبتَ انه جاءه تلقائياً، لأنه غدا وحدة حية، عضوية.

فما هو موقع هذه العملية عند الروائيين العرب؟

يرى حنا مينه أن الروائيين العرب، عموماً، لا يزالون «يخطّطون» لأعمالهم الروائية **في أذهانهم وحدها**.. بمعنى أنهم يعتمدون على الذاكرة والتصوّر الذهني بأكثر من اعتمادهم على الدراسة والتخطيط الواعي، المكتوب، وهو التخطيط الذي عليه أن يتناول، مثلاً، الموضوع، والشخصيات، وتطورها، والوضع الاجتماعي، وهندسة حركة الأحداث وتشابكها في بنيان معقّد وموحَّد..

ويُدخلنا حنا مينه، عبر مقطع مهمّ جداً ـ (في أجوبته على أسئلة من مجلة «مواقف») ـ إلى إقليم الشغل الذهني عنده، حيث نرى معالم من **تخطيطه الذهني للرواية**، منذ اختيار الحدث واستعادة التجربة، وأجواء البيئة، وتوالد هذه الشخصيات، والحوار مع هذه الشخصيات وفيما بينها، وتخطيط معمار الرواية ذهنياً: البداية، المسار، التشابك، الخاتمة، وهل هي مفتوحة أم منتهية أم مواربة؟. والزمن، هل هو مستقيم أو مكسور، متداخل أو دائري، إلخ.. (ص: ٣٧ ـ ٣٨).

ولكن حنا مينه يشير إلى خطوات تالية، لا بد منها، في هذا المجال، لتتكامل مع التأمّل الذهني:

ـ «فنحن الروائيين العرب ـ يقول ـ لا نُعطي الدراسة المسبقة والتخطيط ما ينبغي لها من اهتمام، قد نفكر في ذلك تفكيراً، وربما رسمنا خطوطاً ومددناها، وقد نسجّل ملاحظات على الورق، لكن الدراسة الكاملة حول الحدث، الشخصية، العلاقات المتبادلة، قلّما

نجريها بما يفيها حقها، أو نُنضج فكرة الرواية لدينا قبل البدء بكتابتها.. دليلي على ذلك أن **أحداً من الروائيين العرب لم يترك في أوراقه ما ينمّ على تخطيط أو دراسة للروايات التي كتبها»** - (ص: ٢٨٢ - ٢٨٣).

● وما يؤرّق حنا مينه، **الروائي**، في مجال التقنية الروائية، مسألة استمرار عنصر **التشويق**، وضرورته، في مسار الرواية كلها.. وما يلاحظه حنا مينه، **الناقد**، قلّة الاهتمام بهذا العنصر، إلى درجة غيابه كلياً، في العديد من الروايات التي يصطنع كتّابها صفة «الحداثة»!..

- «.. فلستُ أحبّ للقارىء - يقول حنا ساخراً - أن يغفو وهو يقرأ إحدى رواياتي، ولا أريد له أن يخز نفسه بدبّوس حتى يستفيق، أو يدلق على نفسه دلواً من الماء البارد كي لا يملّ ويأخذه النعاس، أو كي لا يدخل في معادلات رياضية، بحجة أن على القارىء أن يجتهد، وأن يتابع مدفوعاً بالرغبة الواعية في الكشف.. فمثل هذه الروايات المعقّدة يضيق بها حتى المثقف، فكيف بالقارىء العادي؟..» - (ص: ٣١٤).

٥ -

على أن حنا مينه، وهو يبدي هذه الملاحظات النقدية على الروائيين العرب، يؤكد باستمرار اغتباطه بواقع **ازدهار الرواية العربية**، راهناً ولاحقاً. وهو الازدهار الذي سبق لحنا أن استشرف آفاقه منذ زمن بعيد، منذ قال: إن **الرواية** ستصير هي «**ديوان العرب**» في القرن العشرين، والواحد والعشرين.. وأن المستقبل هو للرواية في الأدب العربي. قال هذا قبل أكثر من خمسة عشر عاماً، في حديث يعود إلى العام ١٩٧٨. وحتى في ذلك العام، فهو قد أبدى هذا الرأي (أو الإستشراف) كمن يستعيد رأياً قاله قبل هذا التاريخ..

الفنان يملك حسّ الحدس بما سيأتي.

الفنان يستشرف.. يحسّ دبيب الآتي، سواء على صعيد الأحداث والتغييرات الاجتماعية/ السياسية، أم على صعيد التحولات الثقافية والانتاج الأدبي الفنّي.

وقد أكدت الرواية العربية ـ خلال هذه السنوات العشرين الأخيرة ـ حُسن ظن حنا مينه بها، عبر الانتاج الروائي الكثير عددياً والمتصاعد في تقدمه فنّياً، والمتنوّع في تعدّد المجالات التي يرودها.. من هذه الروايات، مثلاً، خماسية **عبد الرحمن منيف** «مدن الملح» وروايات له غيرها، وروايات عديدة لكلّ من: **جمال الغيطاني، هاني الراهب، الطاهر وطار، رشيد بو جدرة، الياس خوري، يوسف حبشي الأشقر، صنع الله ابراهيم، عبد الحميد بن هدّوقة، غالب هلسا، غائب طعمة فرمان، ادوار الخراط، اميل حبيبي**.. وغيرهم.. (حنا نفسه أصدر خلال هذه السنوات، أي بعد قوله التنبؤي ذاك، ما يزيد على العشر روايات..) ثم تلك الإنجازات العديدة والجديدة لجيل واسع موهوب من شباب الروائيين العرب..

وعندما سئل حنا مينه: «كيف تنظر إلى واقع الرواية في الوطن العربي، قياساً إلى واقعها في العالم؟».. أجاب بوضوح وحسم واعتزاز: «بدرجة جيد جداً.. الرواية العربية بخير بخير بخير.. ولو تُرجمت هذه الرواية إلى اللغات الأجنبية، أو كُتبت أصلاً باللغات الأجنبية، لكان لها شأن عظيم، ودويّ عظيم أيضاً. يقولون لك: هذه الرواية تكاد تكون عالمية، أو أنها اقتربت من العالمية، أو انها تملك مقوّمات العالمية!.. هذه ثرثرة.. لماذا تكون العالمية على مقاس ما يُكتب في الوطن العربي؟.. الرواية هي مستقبل الأجناس الأدبية..».. وتكهّن حنا مينه، منذ عشر سنوات، إن جائزة **نوبل** ستأتي إلى واحد من هؤلاء الروائيين العرب. هذا الاستشراف، الذي تحقّق، هل هو استشراف فنّي أم نقدي؟.. إنه، على كل حال، نابع من التجربة الشخصية، ومن رصد حنا لواقع الكتابة الروائية العربية، معاً.

● استشراف آخر، فنّي/ نقدي، لحنا مينه، بصدد الرواية عامة والرواية العربية خاصة.

.. فهل صحيح ان «**الرواية هي ملحمة البرجوازية**»؟.

هذه **المقولة** صاغها قديماً المفكر والمنظّر الماركسي **جورج لوكاتش**.. وفي تحديدٍ آخر له: «إن الرواية هي الجنس الأدبي النمطي للمجتمع البرجوازي»!..

على أن هذه **الصيغة/ المقولة** ربما كانت تصلح لبدايات التشكّل الحديث للرواية مع بدايات تشكّل المجتمع البرجولزي، الأوروبي، والنهوض العاصف للبرجوازية ولنظامها الرأسمالي، في جميع المجالات..

لكن هذه **المقولة** نفسها بطلت أن تكون صحيحة منذ أخذت التناقضات تبرز وتحتدم في مجتمع البرجوازية الرأسمالي، ويبرز إلى سطح الصراعات واقع الانقسام المتزايد لهذا المجتمع إلى طبقات متصادمة.. والطبقة العاملة تتنامي، عدداً وتجربة، وقدراتها الكفاحية تتصاعد.. وآفاق الرواية ومجالاتها تتسع وتتشامل وتصحّح مسارها متفاعلة مع مجرى التاريخ والصراعات..

الرواية، إذن - في تشكّلها الحديث - وُلدت.

فإذا كانت هذه الرواية، في بدايات تشكّلها هذا، وليدة البرجوازية، وتكتب ملحمة صعودها العاصف.. فهي (أي الرواية) شبّت عن الطوق.. دخلت في الصراعات.. وصارت، في منحاها الرئيسي، تعبّر عما هو صاعد، في المجتمع البرجوازي نفسه، وعن آفاق المستقبل.. بل أكثر من هذا، صارت «**الكتابة الروائية - في المجتمع البرجوازي - نقيض الكتابة البرجوازية**»..

هكذا قال **ميخائيل باختين** فيما بعد - وهو منظّر ماركسي آخر، متفتّح الذهن والآفاق - وأوضح أن الرواية هي **الجنس الأدبي الأهم الذي انبثق من الأسفل، من درك المجتمع، وجاءت مع تقدم التاريخ ووصول الطبقات المضطهَدة إلى المسرح الكوني**.

أما **لوكاتش** فقد ظلّ متمترساً خلف مقولته تلك، وبالغ في تأكيدها إلى درجة أنه جعل من فنّ الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر «مثالاً» يقيس عليه ما جدّ من نتاج روائي دون أن يرى ما حمله جديد الرواية من خصائص جديدة لم تعد تحديداته الأولى تلك تتسع لها ولا تصلح لتوصيفها.. فأعماه التوقف عند مقولته القديمة عن رؤية التطورات الجديدة.. فظلّ متمترساً خلف قديمه!..

.. بعض النقاد عندنا، تمترسوا هم أيضاً خلف **لوكاتش** ومقولته (لم تكن

كتابات **باختين** قد وصلت إلينا بعد..) فأُخذوا، أو انبهروا ـ زمناً ـ بهذه المقولة (..ولا يزال البعض منهم يردّدها ويقيس بها الرواية، حتى يومنا هذا..). وعمّم هؤلاء النقاد أحكام مقولة **لوكاتش** هذه على الرواية العربية!.. فإذا أفق الرواية هذه ينحصر عندهم ـ نقدياً ـ بأفق هذه البرجوازية.. في حين تجري الرواية العربية عموماً في مجرى، وفي اتجاه، تاريخي آخر..

واستمر هذا الخطأ طويلاً.. وهو خطأ (خطيئة) في النظرية الروائية، لا يقرها النقد العلمي، التاريخي، ولا تطور النظرية الأدبية نفسها، ولا ـ خصوصاً ـ مضمون الانتاج الروائي العربي العيني بالذات..

حنا مينه، في بعض أحاديثه، في هذا الكتاب، حائر أمام هذه المقولة.. أحياناً يوردها كأنها مسلَّمة يُقرُّ بها، ولكنه لا يتحمّس لها.. دون أن ينتبه ـ نقدياً ـ إلى واقع أن رواياته بالذات لا تؤكد أبداً صحّة هذه المقولة، بل العكس تماماً.

روايات حنا مينه هي ملحمة التحوّلات والصراعات، ملحمة الكفاح الشعبي العام للتحرر الوطني والاجتماعي، ملحمة الفئات الصاعدة، ومنها عناصر من البرجوازية الصغيرة، ومن الفلاحين والعمال وشغيلة المدن والمثقفين الوطنيين ـ هذا هو الواقع الاجتماعي في بلادنا كما يراه حنا مينه ويكتبه، من مواقع التقدم، وبعيداً عن هموم التنظير وعن الخضوع لسيطرة تلك المقولة اللوكاتشية العتيقة.. رغم حيرته «النظرية» تلك، أمامها...

ولكن حنا مينه، وانسجاماً مع أصالته الواقعية الابداعية، وبعيداً عن أية رغبة في «التطوير النظري للنظرية»، توصّل إلى الصيغة النظرية، أي الصيغة الواقعية المستمدة من حركة الواقع الاجتماعي نفسه، ومن التجربة.. قال:

ـ «.. وقد أخذ بعض النقاد العرب، الذين يربطون مصير الرواية بمصير البرجوازية، باعتبارها **ملحمتها**، يحكمون على الرواية العربية بالتأزّم، لكون البرجوازية العربية، والصغيرة منها بخاصة، في تأزّم، ناسين **أن ظروف حركة التحرّر الوطني العربية، وما فيها من معارك، ومن صبوات نضالية، روحية ونفسية، وما يحيطها من جوّ مثير، محتدم بالتناقض والصراع، وما يظهر على سطحها، ويغلي في باطنها، والبعد الزمني المفتوح أمام الطبقة العاملة،**

التي هي في طور التكوّن الآن، وتُشكِّل جوهر حركة التحرر الوطني، كل ذلك قام مقام الصعود البرجوازي في الغرب، وأعطى الرواية العربية آفاقاً واسعة وإمكانات للتفتح لا حدّ لها» - (هواجس في التجربة الروائية، ١٩٨٢ - ص: ٩٠).

.. هذه الصيغة النيّرة، اللمّاحة، والمنفتحة على الأفق الواسع.. توصّل إليها حنا مينه - الناقد؟ - عبر أصالته الواقعية، وعبر وعيه، العفوي والروائي، للنبض الخاص لحركة المجتمع العربي وحركة الرواية العربية، معاً.. وأيضاً وخصوصاً، عبر المشورة الصادقة يقدّمها حنا مينه **المبدع** إلى حنا مينه **الناقد**، تضيء له معالم الطريق.

ولعلّ استنتاج حنا مينه **النقدي** هذا، يطرح مجدّداً أمام النقاد العرب المشتغلين، بالأخص، على النظرية الأدبية، مسألة الاحتكام، البديهي والضروري، إلى **واقع النتاج الروائي العربي**، لاستخلاص **قوانينه الخاصة** وصياغة النظرية، بأكثر من التقيّد، الضارّ، بمقولات مأخوذة (وأحياناً مكزوزة..) تظلّ، في أحسن حالاتها، عاملاً مساعداً وضرورياً لإغناء تلك الاستخلاصات وتدقيقها، وليس أبداً الحلول محلّها!..

«.. والنقد، بصورة عامة - في رأي حنا مينه، الروائي - لا يغطي المساحة التي يشغلها الأدب العربي، وخاصة الرواية.. النقد عملية إبداعية، ونحن ننتظر النقاد المبدعين» (ص: ١٨٣) «..وعلى تقديري الكبير للنقاد - يتابع حنا مينه، الروائي - فإن أشياء رواياتي ما زالت في أحشائها، وهي قابلة، وستكون أكثر في المستقبل، للقراءات المتعدّدة» - (ص: ١٩٥).

● سؤال تقليدي، سوف يقطع علينا، بين حديث وآخر، طريق الكلام المجدي.. وهو سؤال مكرور يوجّهه إلى حنا مينه بعض السائلين الصحفيين:

- حدثنا عن علاقة روايتك «الشراع والعاصفة» برواية **همنغواي** «الشيخ والبحر»!.

ويطوّل حنا مينه باله ويتحدث.. فهو يحب أدب **همنغواي** جداً، ليس بالضرورة رواية «الشيخ والبحر» تحديداً، بل **فنّ الرواية** عند همنغواي.. (ما قاله حنا في الأجوبة عن هذا السؤال المكرور، سوف تقرأونه مفصلاً وطريفاً في هذا الكتاب..).. أما كاتب هذه السطور، فله، بهذا الصدد، شيء يقوله إلى هؤلاء السائلين، وإلى أصحاب بعض النقد السهل، المقلِّد، والمكرور!.

فأنا أعرف، من خلال علاقتي بحنا مينه، أنه أنجز كتابة «**الشراع والعاصفة**» في العام **١٩٥٤**.. وأنه لم يتح له في حينه أن ينشرها، لأسباب كثيرة منها أن حنا مينه كان في بداياته، والناشرون المغامرون قليلون.. وفي العام **١٩٥٦** رحل حنا عن بلاده مشرداً.. دار العالم تقريبياً، بحثاً عن العمل والعيش: من بلادنا إلى الصين، ومن الصين إلى بلدان أخرى، فإلى بلغاريا وغيرها.. سنوات وصل تعدادها إلى العشر.. ومخطوطة الرواية دارت في البداية معه، ثم أرسلها إلى صديقه القاص **سعيد حورانية**، وكان مشرّداً أيضاً، في بيروت.. فضلَّت الرواية طريقها.. وضاعت زمناً.. ثم وصلت منهكة إلى **سعيد** وقد أصيبت أوراقها بالبلل، فراح يكويها ويرمّمها ورقة ورقة، حتى استقام أمرها، فدفع بها إلى صديق له أعرفه (في مكتبة ريمون الكائنة في بناية اللعازارية قرب ساحة الشهداء ببيروت) لنشرها.. وتابع **سعيد** كل عمليات التنضيد والتصحيح والطبع حتى أتيح لها أن تصدر في العام **١٩٦٦**، بعد اثني عشر عاماً من الدوران حول الأرض وفي المجهول.

إلى هذا: فإن رواية **همنغواي** «الشيخ والبحر» صدرت في العام **١٩٥٢**. وأن حنا مينه لا يطالع ولا بأية لغة أجنبية، وقراءته الفرنسية صعبة جداً.. والرواية هذه لم تُنقل إلى العربية إلا بعد سنوات من صدورها..

.. وكل ما ورد أعلاه إنما يدخل في التفاصيل!

فلندخل جوهر الموضوع:

فالاختلاف أساسي بين الروايتين: اختلاف تام في الحدث، وفي المناخ، وفي الشخصيات.. فليس من تشابه أبداً بين «سانتياغو» همنغواي و«طروسي» حنا مينه، والقضية نفسها مختلفة كلّياً، ومسار كلّ من العملين الروائين مختلف أيضاً، وكذلك الهدف، والموضوع أساساً هو غير الموضوع..

ـ «**سانتياغو**» العجوز، السيء الحظ في الصيد، يُبحر يوماً بقاربه.. وفي عرض البحر تعلق صنّارته سمكة هائلة فتجرُ، هي، قاربه.. ويصارع العجوز، وحده، السمكة حتى ينهكها، ثم يربطها إلى جانب قاربه.. ولكن أسماك القرش الفتّاكة، التي تجذبها رائحة الدم، تندفع باتجاه القارب الصغير، وتأخذ في نهش لحم السمكة الهائلة هذه.. وعندما يصل العجوز إلى الشاطى متلاشياً من التعب والارهاق، يكون كلّ ما بقي من السمكة، هو، فقط، هيكلها الحسكي الهائل...

ـ «**الطروسي**»، بطلٌ من نوع آخر تماماً: ريّس مركب فقد مركبه.. وهو ريّس مجرّب في الإبحار، فخور بقدراته، ويعشق البحر والخطر.. يفتح مقهى في الميناء على أمل الحصول على مركب آخر، والإبحار به من جديد.. في الميناء يدخل «الطروسي» في شبكة صراعات هي مزيج من الصراع الشخصي للحفاظ على الكرامة، والصراع الاجتماعي ضد المستغلين، والصراع الوطني ضد المستعمرين.. وعبر هذه الصراعات نتعرّف أحوال الميناء والمدينة كلها.. حتى تُتاح للطروسي، في آخر الرواية، قيادة مركب لانقاذ رفيق له في مركب آخر ضائع في العاصفة وبين الأمواج.. فيجابه «الطروسي» العاصفة الهائلة في عمق البحر، تصارعه ويصارعها، وينقذ رفيقه.. ثم يتاح له، أخيراً، أن يبحر في قيادة مركب جديد..

.. فأين التشابه؟ وأين العلاقة؟!

وجود البحر؟..

وهل الكتابة عن البحر وقفٌ على.. همنغواي؟

حنا مينه، عاش البحر، وعمل في مينائه، وعرف البحارة، وعاش معهم، إلخ.. إنها حياته هو.. وهي التي يكتبها!.. فهل يمتننع عن كتابة حياته حتى لا يتشابه، من حيث مجرّد وجود البحر في الرواية، مع العم همنغواي؟!..

همنغواي الأميركي كتب روايتين أو أكثر عن البحر، منها تلك الرواية الشهيرة.. وحنا العربي كتب سبع روايات بحرية، تعجّ ببحرٍ من البشر والأحداث وتصادم أمواج الصراع البشري..

بحر همنغواي له خصوصيته، وقضاياه المختلفة وأجوائه الخاصة به وحده..

وبحر حنا مينه له خصوصيته، لـه عبيره الخاص جداً، حالاته الخاصة

وعناصره وألوانه ومخلوقاته ومزاجه أيضاً، والناس الذين تدامجوا به فصاروا هم البحر.. والأساس هو: ان الصراعات داخل البحر وعلى الميناء، في روايات حنا مينه، هي امتداد للصراعات الاجتماعية في المدينة كلها والبلاد، ورمزٌ لها في الوقت نفسه.

فأين التشابه؟..

ألمجرّد وجود **بحرٍ** هنا.. **وبحر** هناك؟!..

إذا كانت **القاهرةً** هي المكان الأساسي لأكثر روايات **نجيب محفوظ**.. وإذا كانت **القاهرة** هذه تشكّل أيضاً المكان الأساسي في الكثير من روايات **جمال الغيطاني**.. فهل يحق لنا القول، مثلاً، إن الغيطاني أخذ عن محفوظ؟!

وهل كان **نجيب محفوظ**، بدوره، قد أخذ عن **جيمس جويس** الذي جعل من **مدينة** «دبلن» مكاناً عاماً لروايته العظيمة «عوليس» لمجرَّد أن المكان هو «**مدينة**» هنا.. و«**مدينة**» هناك؟!

إذا كان لا بد من إيجاد **تشابه** ما، بين «الشيخ والبحر» و«الشراع والعاصفة»، فقد نجده، مثلاً، في حكاية الصمود الانساني والعناد البشري، هنا وهناك، حتى لا ينهزم الانسان.. وفي هذا يتشابه الروائيان الكبيران ليس فقط مع بعضهما بعضاً، بل أيضاً مع الكثيرين الكثيرين من روائيي العالم ومبدعي الملاحم الانسانية.. ولعلّ هذا المنحى هو المضمون العام للملاحم الأساسية في الأدب العالمي كله.

ويبقى: أن ذلك السؤال التقليدي المكرور حول علاقة التشابه بين الروايتين ينطوي، لدي بعض النقد وبعض السائلين، على نوع من الدونيّة تجاه «الآخر» الأوروبي أو الأميركي «المتطور» ـ الخواجا!.. وينطوي على نوعٍ آخر من نزعة فضائحية مبتذلة هي النتاج الطبيعي لكسل القراءة، وقلّة المعرفة.. ولك أن تضيف إلى هذا، ما تشاء من الصفات...

ويقول حنا مينه: «لقد كتبَ **ميلفل**» «موبي ديك»، وكتب **همنغواي** «الشيخ والبحر»، وكتبتُ أنا «الشراع والعاصفة»، وكتب الروائيون الانكليز كثيراً من الأعمال حول البحر. وكل رواية لها بحرها، لها واقعها، ولها زمانها ومكانها، أي كانت لها محلّيتها» ـ (ص: ١٦٢).

٦ ـ

.. وقـد آن لنا الآن أن نتحـدث عن مادة هـذا الكتاب (الأحاديث والحوارت) كشكلٍ من أشكال القول، واستطلاع الرأي النقدي، ومقاربة التجارب الحياتيـة والابداعية، والبوح أحياناً، والحوار الذي يصل ـ في حالات معيّنة ومـع المحاور الجدّي ـ إلى درجات رفيعة من العمل الابداعي في النقد.

● فهذه الأحاديث والحـوارات تشكّل، في معظمهـا ـ وبصورةٍ مـا ـ **دليلاً حياً ومعرفياً لقراءة جديدة لروايات حنـا مينه**.. فهـو هنا يضيء جـوانب عـديـدة من روايتــه، في الأسلـوب، والهــدف، والـرمــوز الكـامنــة، ودواخـل الشخصيات، والحدود والفوارق بين الواقع والمتخيّل، وظروف الكتـابة، وحـالات اللغة وارتباطهـا بحالات الشخصيــة أو المشهد، أو القـول الذي يـريد الـروائي إيصاله عبرها، إلخ..

ففي قراءتها متعة ثقافية للقارىء، ومادة معرفية، وتوثيقيـة، للناقـد الباحث، معاً.

● على أن في هذه الأحاديث تفاوتاً كبيراً بين المحاورين أو آخـذي الأحاديث، تبعاً للتفاوت الثقافي الواسع بين محاورٍ عارف، أو سائل لا يـريد أكثـر من الفوز بحديث سريع طلبته منه صحيفته!.

الحوار مع المبدعين **فنّ** له خصائصه ومتطلّباته، وهو أيضاً شكلٌ من أشكـال النقد الذي لا يكتفي بمحاولة النفاذ إلى عمق الأثر الابداعي المكتوب، بل يدخـل في محاولة النفاذ إلى عمق المبدع نفسه ودواخله وتصوّراته، هو، عن إبداعـه هو بالذات.

فلا بد لهذا المحاوِر أن يكون على معرفة جيدة، ونقدية، بأعمـال المبدع، التي يريد أن يحاوره فيها.. إضافة إلى تصوّرٍ واضح، أو شبه واضح، للقضـايا التي يريد أن يطرحها عليه أو يعرفها منه أو يحاوره ويجادله بشأنها.. إضافة، أيضاً، إلى المستوى الثقافي المعرفي لهذ المحاور.

بهذه «العدّة» يستطيع المحاور دفع المبدع الـروائي إلى قول كـلام أكثر عمقـاً

وأهمية ودقة وشمولية وجمالاً.. وأن يُدخلنا، مع المبدع وعبره، إلى العمق من أسرار عمله الروائي، والعمق من حالات شخصياتها ونوازعها، وصولاً إلى آفاق، جديدة ربما، من الإضاءات النقدية والتنظير النقدي المعرفي.

هذا النوع من المحاورين النقاد، قليل جداً في عالمنا العربي.. من بين هؤلاء، في فصول هذا الكتاب، نقرأ - مثلاً - حوارات: **فيصل درّاج، عبد الرزاق عيد، بدر الدين عردوكي**.. ففي حوارتهم هذه مع حنا مينه نوعُ من الحفر النقدي الجدّي في عمق المبدع وفكره، للكشف أكثر عن عمق أعماله الروائية وخصائصها، والتوصّل إلى إجابات المبدع على ملاحظاتٍ وانتقادات وتساؤلات لهم عليها..

مثل هذه الحوارات تشكّل بالفعل: بحوثاً نقدية، حيه، في العمل الروائي.

● ولكن العديد العديد من أحاديث أخرى، في الكتاب، يفتقر إلى حركية المحاورة والمجادلة، فإن شكلها العام هو: إجابات على أسئلة، دون أن يستخرج السائل من الاجابة موضوعاً لحوار أو ملاحظة، أو حتى استخراج سؤال جديد.. وقد يعود هذا، بالدرجة الأولى، إلى حالات السائلين، وتواضع قدراتهم النقدية.. والله أعلم!.

ولا بد من الملاحظة، في هذا السياق، أن حنا مينه يتعامل مع مختلف السائلين، والسائلات، من الصحفيين والصحفيات، بكلّ الجدّية والمسؤولية، حتى مع العديد من أسئلتهم الساذجة، وتلك التي تدلّ على أن السائل لا يعرف شيئاً، ولم يقرأ شيئاً، من الروايات التي يدور حولها السؤال!.. فيطوّل حنا مينه باله - في حدودٍ معيّنة - ويأخذ السائل، أو السائلة، بالحسنى، ويدلي بأجوبة جادّة بحيث تشكّل معالم وإضاءات في مسيرة حنا الروائية والحياتية، وفي مسيرة الرواية العربية عامة.

وهذا الأخذ الجدّي، بالذات، هو ما يعطي هذه الأحاديث والحوارات، بمجموعها، قيمتها النقدية والمعرفية الهامة، كما يعطيها أيضاً وخصوصاً طابع الإمتاع والمؤآنسة ولذة الاكتشاف.

* * *

ويهمنا جداً الإشارة، هنا، إلى أن في العديد من إجابات حنا مينه - اضافة إلى قيمتها النقدية والمعرفية - مقاطع هي نوعٌ من النثر الفنّي، الشعري، ومن الابداع الأدبي، ورسم المشاهد والحالات.. بحيث تشكّل بذاتها مقطوعات إبداعية من **أدب المقالة**، الذي صار نادراً في أدبنا العربي، والذي يذكّرني، مثلاً ،بتلك الطُرَف الفنّية من المقالات الأدبية **لعمر فاخوري**، أو **رئيف خوري**، يوم كانت **المقالة** من أبرز أشكال الكتابة الأدبية، والنثر الفنّي.□

(نيسان ١٩٩٢)

إشارات:

- هذه الحوارات والأحاديث، اختارها محرر هذه السلسلة من بين عشرات أدلى بها حنا مينه. . وقد حرصنا، في ما أخترناه من أحاديث، على الجمع بين الجانبين الرئيسيين في شخصية حنا مينه: مسيرته الحياتية الشديدة التنوّع والأجواء والمهن والتجارب والأعمال. . ومسيرته الروائية الخصبة عبر تلك الحوارات التي تضيء مراحل من حياته، وجوانب ومعالم أساسية في رواياته وشخصياتها، وتشكّل دليلاً حياً إلى قراءة جديدة في عالم حنا مينه الرحب.
- وقد عمدنا إلى كتابة تقديمات قصيرة لبعض الأحاديث والحوارات، رأينا أن لها ضرورة راهنة.
- ثم رتبنا هذه المادة كلها في سياق زمني متتابع، بالتواريخ. . فجاءت أشبه بمذكرات ترسم الحركة التصاعدية في تكوّن عالم روائي غني وشاسع لروائي عربي كبير.
- إضافة إلى كون هذا الكتاب يهم القراء عامة، بما يحمله من متعة الحوار ومن مادة ثقافية ومعرفية عن حنا مينه ومختلف أعماله الإبداعية. . فهو يهم كذلك، وبوجه خاص، النقاد والباحثين، من حيث أنه يشكّل مرجعاً أساسياً في هذا المجال. . ويهمنا أن نشير هنا إلى كتابين آخرين لحنا مينه يندرجان في هذا السياق نفسه هما:

١ - «هواجس في التجربة الروائية»، صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٧.

٢ - «كيف حملت القلم»، عام ١٩٧٨ (منشو رات دار الآداب).

. . فلندخل معاً إلى رؤى حنا مينه النقدية في كتابه الجديد.

استهلال

نظرة عامة في تجربة روائية

هذه المقابلة، من المقابلات الجديدة التي أجريت مع حنا مينه (عام ١٩٩١).. وفيها خلاصات عامة، وشيء من التكثيف الشديد، لمسار تجربة روائية طويلة وغنية.. وقد رأينا أن نُدرجها في مطلع الكتاب، كمدخل عام، من شأنه أن يضع القارىء في المناخ العام لتجربة متكاملة.. ثم يعود، بعدها، سنوات عديدة إلى الوراء، ليستعرض مع حنا مينه، ـ عبر الأحاديث والحوارات والمقابلات المتتابعة معه ـ مختلف مراحله الروائية، كما كان الروائي نفسه يرى إليها، بين عام وعام ـ المحرر.

الأسئلة من الروائي الكاتب **حليم بركات**، المشرف على إعداد ملف خاص بالرواية العربية، يصدر في مجلة «مواقف».

ـ معالم من صورة عالمي الروائي وتجربتي

● **كيف تحدّد تجربتك الروائية، وما هو هاجسك الأهم؟**

●● هذا السؤال الذي كثيراً ما وُجّه إلي، في مقابلات صحفية واذاعية وغيرها، ما زال إشكالاً بالنسبة إلي، وسيبقى كذلك لأنني، كل مرة، أجيب عليه اجابة مختلفة، بسبب من أنني لست منظراً للرواية أو تجربتها، ولا أستطيع ذلك لو أردت، فالمهم لديّ أن أكتب الرواية، وأدع للنقاد أن يتحدثوا عنها وعن تجربتي فيها.

إن الرواية، بالنسبة إليّ، تجربة حياتية، مصدرها ما عشته ورأيته، بل أكثر من ذلك، ما عانيته معاناة قاسية وأليمة، دون أن تكون هذه المعاناة، على قسوتها، خالية من الفرح، ما دامت تقترن بالكفاح، ففي كل كفاح جانب مُفْرِح، يتبدّى لي، ويمتلك عليّ نفسي، حين تترسّب الأشياء في قاع الذاكرة، وهناك تروق، وتتصفّى، فما كان منها كدراً إلى نسيان، أو ما يشبه ذلك، وما كان منها مبهجاً، يستيقظ بعد هجوع يطول أو يقصر، وحين يحدث ذلك، لا أستشعر المرارة. الحسرة تنتفي، تتحول إلى حماسة، ويغدو ما عانيته كفاحاً أعتزّ به، لأنه الجزء المهم في حياتي، لذلك قلت

يوماً: «أنا كاتب الكفاح والفرح الإنسانيين» وفي الكفاح، الذي هو قانون «البر والبحر» حسب تعبير «الطروسي»، بطل روايتي **«الشراع والعاصفة»**، ما هو سلبي وما هو إيجابي، ما هو موجع وما هو مريح، وتأتي البهجة، حتى في الشقاء، ارتفاعاً عليه، وتأتي البسمة، في قلب الشدة، ارتفاعاً على الشدة، وهذا ينتسب إلى نوع من الانتصار، على المصاعب والشدائد جميعاً، لأنني، في أعماقي، ودون فلسفة، موقن أن لدى الانسان مادة للاحتجاج، ولكن ليس لديه، أو يجب ألّا تكون لديه، مادة لليأس، حتى في الزمن الرديء الذي يحياه. وهكذا يأتي التفاؤل، مجانباً الحماقة، ففي الحياة، وفي الحياة العربية خاصة، ما يستدعي، أو ما يفرض، الإحباط، لكنني أنا غير محبط، لايماني، المرتكز على مفهوم مادي للعالم، إن الخير إلى بقاء، والشر إلى زوال، في الصراع الناشب من حولنا، وفي كل شيء دون استثناء، إنما حذار من الوقوع في السذاجة، أو في التبسيط، فجدلية الخير والشر باقية، ما بقي الصراع الذي هو أزلي أبدي معاً، والبقاء للخير، والزوال للشر، هو نسبي، وسيظل نسبياً، فالإطلاق هو تعطيل للجدلية، ونفي للحركة التي هي نفي للسكون، ومع هذه الحركة تتم، السيرورة، وترتقي الحقيقة، إلى أشكال أعلى فأعلى، فلا تبقى هي ذاتها، في كل المراحل، التي لا بد للأنظمة أن تجتازها مرحلة بعد أخرى، في الصيرورة التي تمضي بنا، ونمضي معها، دون توقف، ولكن ليس دون تأثير، فالإنسان فاعل في هذه الصيرورة، جماعة وفرداً.

أريد أن أخلص من هذا الكلام إلا أن أبطالي ليسوا أبطالاً إيجابيين بالمطلق، وليسوا سلبيين بالمطلق أيضاً، وهم، في الغالب، أبطال شعبيون، مهاد وجودهم المأثور الشعبي الذي يتجلّى في أكثر ما كتبت، ومنه، غالباً، أحداث رواياتي، بحراً وبراً.

لقد استقام لي ، كما يقول أكثر النقاد، ما أسميه عـالمي الروائي. وهذا العالم لا يستقيم للروائي إلاّ بالتراكم، فالروايـة أو الروايتـان أو الثـلاث، لا تشكل عـالماً روائيـاً، إلا إذا استـطاعت، وبتكثيف، أن تحيط بكل ما في مجتمـع ما، عـبر مدينـة أو قريـة، على نحـو ما فعـل نجيب محفوظ في تناوله لمدينة القاهرة، التي استغرقت معظم رواياته، وتمحورت في الثلاثية بشكل بارز وشامل.

ثم انني حـرصت، في أكثر رواياتي، أن التقط أحداثها من المنـاطق المجهولة تقريباً، في أدبنا العربي، قديمه وحـديثه، مثـل البحر والغـابة والمعـركة الحـربيـة والإنسـان والمـوت والإنسـان والجبـل والثلج وغـير ذلك. . وما التقطته كحدث كان نطفة، كان عالمـاً فكّكته ثم أعـدت تـركيبه، ولم أتنـاول أيّما شخصيـة جـاهـزة، ففي هـذه الحـالـة ينتفي الابتكـار، ينتفي الخيال والتخييـل، وتصبـح الشخصيـة الـروائيـة أو القصصيـة، باهتـة، فوتـوغرافيـة، لا خلق فيها ولا حيـاة أو فـرادة، وتظل محلية، لا تبلغ أن يكون لها بعد إنساني، خـارج بيئتها المحـددة تحديداً ينعدم معه أن يقول القارىء، خـارج هذه البيئـة، إنني أعرف هذه الشخصية، أو إنها ليست غريبة عني.

وقد مررت بثلاث مراحـل حتى الآن: مرحلة الـواقعية (المصـابيح الـزرق، بقايـا صور، المستنقـع. .) ومرحلة الـواقعية الـرومانتيكيـة (الشراع والعاصفة، الياطر، حكـاية بحّـار. .) ومرحلة الأسـطورة، وتعـدد المستويـات، والسخريـة (الشمس في يوم غـائم، نهاية رجـل شجاع، الولاّعـة، فوق الجبـل وتحت الثلج). وبتعدّد هـذه المراحـل تعـدّدت الأشكـال، والأسلوبيـة، والسرد، والتـدويـر، والتـداعي، والمونولوج الداخلي، والتحليل النفسي، لكن الواقع يظلّ، في كل مـا أكتب، هـو الأساس، كمعـطى جنيني، ينمو مـع السياق، في حـدثه وشخصيـاته، ليغـدو بعد ذلـك واقعـاً فنيـاً، أخلع عليـه من رؤاي،

باعتباري خالقاً، ما يجعله مخلوقاً روائياً، له مقوماته الذاتيـة، المستقلة وغير المستقلة عني، العفوية والقصديّة في آن، فلا ينفلش العمـل ولا ينضبط تماماً، ومع امتلاكه حياته الخاصة، وفق سلوكية يتطلبها، فيها تنوّع متعدّد بتعدد الملامح التي لكل موضوع، في كـل بيئة، وفي كـل شخصية متميزة تنوجد في هذه البيئة وليس غيرها، وتقـول قولها هي لا قـولي أنا، بعيـداً، بقدر المستـطاع، عن الإسقاط الايـديولـوجي، وعن الايديولوجية الصافية، هذه التي تجانف طبيعـة المخلوق، بشرياً وأدبياً، ما دام الإنسان، كل إنسان، يحمل الماضي والحاضر والمستقبل في ذاته، وتترك هذه الأزمنة تـأثيراتهـا، فكريـاً وسلوكياً عليـه، إذا ما شئنا أن نراعي التكوين الخاص، الحي، المتطور، وفق مراحل النمو، لكل من شخصياتنا الأدبية. ولا تتأتى هذه القـدرة في الخلق، إلا من المعـرفة الكـاملة، الناضجـة، بالبيئـة التي يتخلق فيها الكـائن الـذي نصوره، ومع أخذ كل خصـوصية هـذه البيئة، بكـل الاعتبار الـلازم للحدث وللشخصية، في نموها المتكامل تـدريجياً، من خـلال القص، سرداً وحـواراً، ومع الانتبـاه - بالنسبـة إليّ كروائي - إلى مـوضوعـة التـوصيل التي لا تتـوفّر إلّا بتـوفر الإيقـاع والتشويق، ودونها لا يبلغ المؤدي أن يقيم عـلاقة متينـة، حميمة، مـع المتلقي، تـأخـذه إلى جـو العمل، وتجذبه إليه، جذباً يبلغ حدّ الترويض، من غير اصطناع لغز بوليسي، فالحبكة الإيقاعية، التشويقيـة، في العمل الأدبي، لا بـد أن تكـون غيرهـا في الأعمال البـوليسية، وإلّا لكـان كل من يكتب قصـة بوليسية أديباً، سواء كان ما يكتب قصة أو رواية، وقد تبلغ التشويقية البـوليسية، في حبكتهـا المشغولـة بعنايـة، درجة أعـلى من التشويقيـة الأدبية، إذا لم تختلف النهاية في كل منهـما، ففي العمل البـوليسي يأتي الحل مصنوعاً، مقصوداً لذاته، لا يقول شيئاً سـوى حل اللغـز، وفي العمل الأدبي تنتفي الألغاز، لتقوم مقامها الرؤيـة الممنوحـة للقارىء،

بدلالة الحدث وليس بالموعظة، أخلاقية كانت أم اجتماعية.

وبقدر ما أحرص على الذائقة التوصيلية، من خلال تطلّبها الايقاعي والتشويقي، وعلى تحريضها في ذات القارىء تحريضاً كافياً لمتابعة القراءة، فإنني أسعى إلى نوع من **التغريب** المعروف في المسرح، والذي يضع القارىء في دائرة المساءلة، حيث يكون للسؤال، وهو جزء هام من وظيفة الأدب، مكانه في العمل الأدبي، ينطرح في مجرى الحدث، ويتطلب جوابه في نهايته المفتوحة للتأمل ذي الأمداء القصية. إلا أن المعلّمية وحدها، ولا أزعم أنني بلغتها في كل أعمالي، هي التي في وسعها أن تطرح أسئلة ملتبسة، تحمل على التفكير، دون مباشرة في الطرح، تجعل المطالع يحس بصدمة من أي نوع. إن المساءلة، هنا، تتخفّى بعفوية، كما يتخفّى الكاتب في نصه الروائي بعفوية أيضاً، وإلا فسد الإبداع، وانقلب الحوار إلى استجواب، والسرد إلى تحقيق، مهما يكن ذكياً، فإن المتلقّي يتحسسه وينفر منه.

وكما هو معروف عني، وكما قلت في بعض كتاباتي، يلعب **الماضي** دوراً مهماً في رواياتي، لكنني لست حامل تفكير ماضوي. فالحدث الروائي لا بد أن يعيش في الذات الإبداعية، بعد أن يكون قد انبثق فيها، والعيش المقصود هو **التخمّر**، هو الابتعاد عما هو آني، لرؤيته من بعيد، ومن خارج وطأته في اللحظة المأزومة، التي كثيراً ما تجرف الكاتب في تيار حماستها. والفارق بين الروائي والشاعر، يكمن هنا، فالشاعر هو الذي ينفعل باللحظة المأزومة الآنية، ويعبر عنها تلقائياً، أما الروائي، وكذلك القاص، فإنهما بحاجة إلى التأنّي، إلى الدراسة، إلى تقليب «حجر» الحدث على كافة وجوهه، ليريا إليه من جوانبه كلها، وهذا شرط كامل بالنسبة للروائي، لكنه غير ضروري، بالقدر نفسه، بالنسبة إلى القاص، الذي يشتغل غالباً على **اللحظة المأزومة**

هـذه، التي هي في رأيي، جوهـر الحدث القصصي، لكـونه يتنـاول، ويبني، طـرفاً من الحيـاة، شريحة منهـا صغـيرة، مـلاحـظة دقيقـة من ملاحظاتهـا، بينما يتنـاول الروائي، وينشيء، حيـاة كاملة، في حـدود الحدث الحياتي الكامل الذي يعالجه، وهو في انشائه لهذه الحياة، يقيم عمارة كاملة، في حين يكتفي القاص بقاعة واحدة منها، قد تومىء إلى العمارة بتمامها، إلاّ أنه لا يرسمها في كل جزئياتها وتلاوينها وتفصيلاتها كما هو الشأن مع الـروائي. ولأن هذا الأخـير يقيم عمارة، فـإنه ملزم بالمعمار الروائي، الذي لا يختلف عن المعـمار الهندسي، سـوى بشكل التحضير للعمارة، من قبل كل من الروائي والمهندس، إذ بينـما يعتمد المهنـدس على التصـاميم المرسـومة عـلى الورق، من قبله أو من قبـل المكتب الذي يتعامل معه، فإن الروائي يعتمد التصميم المخطط له في الـذهن أولاً، وفي ذهنه وحـده باطـلاق، وتأتي عمليـة التخطيط عـلى الورق تالياً، وأرجّح أن الروائيين العرب يخططون لأعمالهم الروائية في أذهانهم وحدها، وإذا ما كان هناك أخذ بالتخطيط على الـورق، فإن تـاريخه يعـود إلى عقدين أو ثـلاثة لا أكـثر، وبالنسبـة لي فـإن تصـور الحدث الروائي، يبـدأ من اللحظة التي اختـار فيها هـذا الحدث. أو يفـرض نفسه عـليّ، بعد استيقـاظه من هجـوعـه في بـاطن الـذات، ويكون عليّ، في حال انتقاء الحدث، أو اعتماده، أن أستعيد تجربتـه، وأفكر بالبيئة التي نبتت فيها هذه التجربة، والدوافـع التي أدت إليها، والمسـاحة التي تشغلهـا، والأسئلة التي تطرحهـا، وما أريـد قولـه من خـلالها، بـدلالة الحـدث كما قلت سـابقاً، وبشخصيـاته، ولمـاذا هُم كذلك، وليسوا غير ذلك، وكثيراً مـا يستغرقني التفكـير ويشغلني عن كل ما حولي، حتى أمرّ بالناس فلا أراهم، فإذا رأيتهم أنسى أن ألقي التحايا عليهم، وهذا ما يسبب لي حـرجاً، ينضـاف إلى حرج نسيـان الأسماء والوجوه. إنه العـذاب الأولي، يليه عـذاب آخر، هـو الحوار غـير المكتوب، بيني وبـين شخصيات الحـدث، وطرح الأسئلة وتلقّي

الأجوبة، بيني وبينهم أيضاً، ثم التخطيط الذهني لمعمار الرواية، وكيف تكون البداية، ولماذا هي على هذا النحو وليس غيره، وهل النهاية، في المدى المتخيل، مغلقة أو مفتوحة، وهل السياق انسيابي، طولاني، أم دائري، وهل الزمن مستقيم أو مكسور، وإلى أي حد هو مكسور ولماذا، وهل السرد على لسان المتكلم أو الراوي، أي الأنا أو الآخر، الأنا أو هو، وبعد كل هذا يأتي العمل، وأصعب ما فيه البداية، حيث عليّ أن أمدد الخطوط في كل الاتجاهات، والمعرفة المسبقة لكيفية لملمتها، حين تلتقي في بؤرة النهاية. وإذا كان المضمون يتطلب شكله، فإنه لا يصح أن يكون هناك مضمون متقدم في شكل متخلف، وإذا كنتُ قد اعتدت أن أكتب بهذا الشكل، فكيف العمل للكتابة بشكل آخر، وكثيراً ما يحدث أن أفكر بكل هذا، ثم أتخلى، أثناء الكتابة، عن بعضه أو كله، وكثيراً ما يصدف أن ينعطف خط الحدث الرئيسي إلى خط ثانوي، جانبي، ويكون عليّ، في هذه الحال، أن أعود إلى النقطة التي انعطف فيها الخط الأساسي، والعمل على تقويمه، كي لا يفلت، أو يتعرج، السياق بشكل معيب، فينقسم الحدث إلى اثنين، والرواية إلى روايتين، حيث لا تكون هناك ضرورة لقصة في قلب القصة، كما هي الحال في المسرح، وأذكر أنني كتبت رواية «نهاية رجل شجاع» كلها، فلما أعدت قراءتها وجدت أن الخط الرئيسي انساق في منعطف جانبي، عند منتصف الرواية، فكان علي أن أمزق ٢٠٠ صفحة وأستأنف الكتابة من جديد، أي من منتصف الرواية إلى نهايتها، وبذلك استقام السياق، وحوفظ على وحدة الرواية. ولا يتوقف العذاب المضني في كتابة الرواية كلها، لأن كثيراً من المشاهد، والصور، والشخصيات، تكون بحاجة إلى إعادة: نظر، إما بسبب كتابتها بأقلّ ما يجب من التأنّي، أو بأكثر ما يجب من التأني، فالحماسة، أحياناً كثيرة، تتولّد عن انفعال زائد، حين يكون

عليك أن تضع قدميك في ماء بارد، والإفراط في التفصيل يبعث على الملل، والاقلال منه يجعل المشهد أو المشاهد تفتقر إلى ما أسميه «إشباع الموقف»، ولا بد، إذن، من التوازن الدقيق، وكذلك الحيطة إلى درجة الحذر، من كاتب لديه تجارب كثيرة مثلي، أن تغريه طرافتها، فيزيد من اقحامها في سياق الحدث، أو تمنعه مأساويتها، فيمتنع عن إيرادها حيث تقتضي الضرورة. إن قلّة التجارب مضر مثل كثرتها، وهذا ما ينبغي أخذه في الحسبان، والاحتراس منه في كل رواية وكل قصة.

هل هذا الذي قلته يدخل في إطار الكلام على التجربة الروائية؟ إذن هذه بعض ملاحظات، وبعض خواطر، حول هذه التجربة، وقد أطلت في الجواب على السؤال الذي، لو شئت، ولو كانت هناك سانحة من وقت، لوضعت فيه كتاباً، ما دامت جوانب تجربتي، إذا ما أردت تناولها كلها، مع الشواهد التطبيقية من رواياتي، ومع الكلام على الأحداث والشخصيات وكيفية تناولها وبنائها، وكيفية تخلّقها من خلال التجارب التي مررت بها واسعة متعددة، ليس هذا مجالها، حتى لو اقتنعت بفائدتها، بالنسبة للقارىء والكاتب الناشىء. أما هاجسي من وراء الكتابة كلها، فهو تغييري، ينشد، في آخر المطاف، تحقيق العدالة الاجتماعية، حلم البشرية الذهبي.

*** ● ما هي الأحداث والقضايا الجسيمة التي كان لها تأثير خاص في حياتك الأدبية: الأحداث التاريخية، الأحداث العائلية، الأحداث الشخصية، التبدّلات الظرفية؟**

●●أحسب أن الجواب على هذا السؤال متضمن في الجواب على السؤال الأول، الذي قدمت فيه شهادة كاملة. فالأحداث التاريخية هي نفس الأحداث التي مرّ بها الوطن العربي: الثورة ضد الاحتلال

الفرنسي، النضال لأجل جلاء القوات المحتلة، الاستقلال وما تلاه، العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ على مصر، حرب حزيران عام ١٩٦٧، حرب تشرين عام ١٩٧٣، القضية الفلسطينية، الكفاح الطويل الذي بدأته وأنا في الخامسة عشرة من عمري لنشر الفكر الاشتراكي، وما تخلله من تعذيب وسجن ونفي، حين كان لي انتماء حزبي، ثم الكفاح بالكلمة بعد انفصام عرى الانتماء الحزبي، منذ ربع قرن، وإلى الآن. أما الأحداث العائلية فهي التشرد والضياع والفقر الأسود والسقوط الاجتماعي والتوقف عند المرحلة الابتدائية فقط من دراستي، والصحة العليلة في الطفولة، وشقاء هذه الطفولة، وعنها كتبت ثلاث روايات حتى الآن هي: (**بقايا صور ـ المستنقع ـ القطاف**) وأزمع أن أواصل السلسلة، جاعلاً من سيرتي الذاتية، سيرة روائية، من خلال عيني طفل، يرصد حياة عائلته، ومراحلها التي تتطابق ومراحل حياته. وتأتي الأحداث الشخصية في سياق الأحداث العائلية والوطنية، بسبب من تلازمها، مع التعبير الصريح، دون حرج، عن كل ما يراه الآخرون عيباً، لأنه لا يترك شيئاً في الظل، أو في السريرة، وهو، على هولته، يقدم نصف الحقيقة، أما نصفها الآخر فهو في مذكراتي، إذا ما كان في العمر متسع لكتابتها. ولست أنكر أن هناك تبدّلات ظرفية حادة، جعلت ما كان في المستحيل ممكناً، من خلال المنعطفات الخطرة، التي اجتزتها عبر محطات عمري، وهي خارجة عن ارادتي، وقد يكون مردّها إلى القدر، الغيب، مكر التاريخ الشخصي، ولو كنت ماورائياً، ولدي أيما قناعة بالقوة الماورائية التي تتدخل لتملي شروطها ومصادفاتها وغرائبها عليّ لفسرت الأشياء بها واسترحت. وفي كل الأحوال فإن هذه التبدّلات الظرفية هي مادة مذكراتي التي أشرت إليها آنفاً.

● **كيف تنظر إلى الواقع الاجتماعي الذي تكتب حوله؟ هل تـراه في حالـة تكامـل وانسجـام أم حالـة تناقض وصراع، أم حـالة تـأزم؟ ما هي جـوانب ومظاهـر هذا الواقع كما تراه؟ كيف تنظر لعلاقة الرواية بالمجتمع؟**

●● نـظرة فهم يحاول أن يكـون واعيـاً بـالدوافـع الاقتصـاديـة ـ المـادية التي تشكـل هذا الـواقع الاجتـماعي، إنمـا بغـير ميكـانيكيـة، فالدوافع الذاتية، النفسية، الثقافية، وخاصة الـدوافع التـاريخية، لهـا فعلها أيضاً في تشكّل المجتمعات. ومع أنني لست باحثاً اجتماعياً بأي معيـار، فإن تـطور مجتمع معيّن، في ظـرف سيـاسي معـين، وظـرف تاريخي معين، لا بد للكاتب أن يدرسه ويحـاول تفهّمه، انـطلاقاً من أن الكاتب يستمد من المجتمع، ويصدر عنـه، في كل مـا يكتب. إن الـتخـصّص الاجتـماعـي شيء، والفـهم الاجـتـماعي شيء آخـر، **فـالتخصص** من شأن العـالم الاجتماعي، **والفهم** من شـأن الكـاتب، والروائي تخصيصاً، إلا أن الخط الفاصل بين الاثنين ليس عميقـاً إلى درجـة القطيعـة، فالعلوم الاجتـماعية هي مـادة دراسة، أو مـطالعة، بالنسبة للكافة، فكيف هي الحال بالنسبـة للأديب؟ إنـه مُلزم أن يقرأ كي يفهم، لو أن الفهم يتشكل من القراءة دون المعايشة، ولأن الأمر ليس كذلك، فإن المقروء يتواصل، ويتقـاطع مـع المعيوش، وكـذلك هي المعرفة، نتاج مطالعة ومخالطة، بغية معـرفة البيئـة معرفـة جيدة، والبيئة هي دائرة من دوائر المجتمع، لكنها لا تؤخذ منفردة، فالوشائج بين الدوائر الاجتماعية حتى في القطر الواحد قوية، والكـاتب يتخطّى مـا هو قـطري إلى مـا هـو قـومي، لـذا وجب عليـه أن يعـرف بيئتـه القطرية وبيئته القومية معاً، تمتيناً للرابط الفكري، والـرابط اللغوي، والرابط المصيري.

إذن المجتمـع هو مصـدر المادة التي يشتغـل عليها المبـدع، إلى أي جنس أدبي انتمى ابـداعه، والمجتمـع العربي، وكـذلـك المجتمعـات

بعامة، ليست في حالة اتساق أو انسجام، فالتناقض، في وحدة الأضداد، قانون عام، كان كذلك، وسيبقى ما بقيت الحياة، التي تتطلّبه كدافع لها إلى أمام، وهذا التناقض يولد الصراع، حتى في أشكاله العليا، وفي كل الأنظمة الاجتماعية التي عرفتها البشرية. فإذا كان الكلام، هنا، على المجتمع العربي، فإن تناقضاته أعمق، والصراع فيه أشد، وهو في حالة تأزم واضحة، مبعثها أن طبقاته لم تتحدد معالمها بعد، والمشاكل التي يواجهها كثيرة ومعقدة، لأن الاستقلالات التي حققتها بلدانه كانت سياسية لم تتعد إجلاء القوات الأجنبية، أما اقتصادياً فقد ظل في حالة تبعية للمركز الرأسمالي العالمي، استيراداً لكل ما يتطلبه المجتمع الاستهلاكي، وتصديراً لخاماته كمجتمع متخلّف، لم يحقق، ولا يستطيع أن يحقق، في ظروفه الراهنة على الأقل، تنمية منتجة، زراعية كانت أم صناعية، وقد أهدر الكثير من طاقاته، وما زال يهدرها، مثل الثروة البترولية التي نهبتها، مادةً خاميّةً، وعائدات نقدية، الرأسمالية العالمية، وقوتها السياسية والمصرفية والعسكرية، الممثلة في الامبريالية العالمية ذات الامتدادات الاخطبوطية، وشركاتها متعددة الجنسيات التي تستنزف ثروات العالم الثالث، البالغ حد الجوع، ليس في أفريقيا وحدها، بل في الوطنِ العربي أيضاً، والسودان مثل على ذلك.

لقد فشلت البورجوازية الوطنية العربية، التي كانت متمركزة في مصر، منذ العشرينات من هذا القرن، في تحقيق استقلالها الاقتصادي، وتالياً في مشروعها التنويري، وبقي الوطن العربي تابعاً، متخلفاً، وهو يزداد تبعية، ويزداد تخلفاً، وتكاد المديونية الكبيرة (مثال مصر أيضاً) تضعه، بل هي وضعته، تحت رحمة البلدان الدائنة، ورمزها البنك الدولي، بشروطه الرهيبة، التي تفرض، وتتحقق بأشكال مختلفة، علنية وسرية، وفي مثل هذا الوضع فإن

التناقض المجتمعي يشتد، بين أثرياء فاحشي الثراء، وفقراء في درجة الإدقاع والعوز، ويشتد مع التناقض الداخلي، وما يولده من صراع، التناقض في الموقف الخارجي، أمام الرأسمالية والامبريالية وركيزتها اسرائيل، وما يولده هذا التناقض من صراع يستعلن في المواقف المتباينة من العدو الإسرائيلي.

إن ما أقوله، في هذا المجال، معروف تماماً، وقد انعكس على العرب مديونية نقدية، وتبعية اقتصادية، ونفوذاً سياسياً، وتخلفاً، وتمزقاً، وتجزؤاً، أصاب حركة التحرر العربية بضربات قاتلة، وسدد إلى حركة التقدم الاجتماعي ضربات مماثلة، بينما القوى الثورية، أو التقدمية، وحتى الوطنية، تنهكها الخلافات الايديولوجية، وتفرق بينها المواقف السياسية، التي تُمعن فيها، مع الإمعان في تردّي الكفاح التحرري والاجتماعي، ومن هذه الثغرة الخطيرة تنفذ الحركات الرجعية، والأصولية، والطائفية، بل المذهبية، كما هي الحال في لبنان، وبعض الأقطار العربية، هذه الحركات التي تتغذّى من الثروة القومية العربية مادياً، ومن أجهزة الإعلام الرجعية والامبريالية فكرياً.

هذا التخلّف والتردّي، والتمزّق، يولد اختلاطاً كبيراً في الأوراق، ويضع الكاتب العربي في حيرة، وتشوّش، وتناذر، وإحباط بالغ الأثر والخطر، وفي رأيي أن على الطليعة المتنورة من المثقفين العرب، أن تعود إلى وصل ما انقطع من عصر التنوير العربي، وأن تشرع، دون تأخر، في مهمة تنويرية، تثويرية، طويلة النفس، طويلة الأمد، وعلى النطاق القومي لا القطري، وأن تترافق معها، وبقدر مساوٍ من الاهتمام، حملة عربية لأجل الديمقراطية، هذه التي في جوها وحده يمكن أن تتم النهضة التنويرية، أو بدء العمل لأجلها على الأقل، وفي جوها كذلك يكون الأديب العربي حراً، حاملاً

وناقلاً للآمال والتطلعات الشعبية، ومكافحاً بالقلم لتلبية طموحات الجماهير إلى واقع أفضل، ودور الرواية، في كل هذا، دور أساس، باعتبارها الأقدر على تصوير الواقع الاجتماعي، وما فيه من التردّي، وباعتبارها أكثر الأجناس الأدبية تأثيراً وانتشاراً في الوقت الحاضر، وأن تأثيرها وانتشارها إلى اتساع مع نهاية هذا القرن ومطلع القرن المقبل. وبتعبير مختصر فإن علاقة الأدب بالإنسان هي علاقة بالمجتمع، وهذا ما يجمل أن يكون مفهوماً، فالإنسان هو الذي يتمركز فيه المجتمع، لأنه قوام الحياة الاجتماعية.

● كيف تتعامل مع رقابة المجتمع والدولة؟ هل تمارس الرقابة الذاتية؟ ما هي المكبوتات التي تعالجها أو تتجنبها؟

●● أعترف. هناك تأثير لرقابة المجتمع والدولة على الأديب، ويختلف هذا التأثير، وتتفاوت حدته، بين قطر عربي وآخر. كذلك أعترف بأنني، أحياناً، أمارس الرقابة الذاتية بصورة عفوية، لعلمي أن هناك ما يجب أن يُقال مداورة لا مباشرة، وليست لديّ مكبوتات، من أي نوع، فقد عبّرت عن نفسي دائماً، وعليّ، في هذا السياق، أن أذكّر بحقيقة موضوعية، هي أنه ليس في كل الوطن العربي، من عمل أدبي صالح للنشر ولم ينشر، بطريقة ما، وكل ما يقال غير ذلك هو تبرير للكسل أو التقصير.

● ما هو موقفك من المقدّس؟

●● المقدّس هو الصدق، وكل ما هو صادق أخلاقي، وفي وسع الأدب التعامل معه بغير حرج.

● **أين موقفك من الايديولوجية والثقافة السائدتين؟**

●● في حدود رأيي، ليس هناك ايديولوجية سائدة، بمعنى السيادة الكاملة. هناك ايديولوجيات، وبالنسبة لي فإن ايديولوجيتي معروفة، وهي الاشتراكية، كذلك ليس هناك ثقافة واحدة. هناك ثقافتان، ثقافة وطنية قومية انسانية، وثقافة تتعارض معها، في بعض الجوانب على الأقل. أما إذا أراد السؤال، وبشكل ملتبس، أن يشير إلى ايديولوجية السلطة، باعتبار أنها السائدة، فالجواب أنه ليس هناك في الوطن العربي كله، ايديولوجية سلطوية سائدة، بل هناك نسق من الفكر هو فكر السلطة، وأنساق من الفكر خارج دائرة السلطة. وهذا مفهوم إذا أخذنا في حسابنا، أن البورجوازية الوطنية، حتى إبان صعودها، لم تتوصل إلى امتلاك ايديولوجية خاصة بها. فكيف هي الحال مع البورجوازية الصغيرة؟ أما الرجعية العربية فإنها تفتقر إلى من يتبنى مواقفها فكرياً، والفكر اليميني، حتى وإن كانت تعبيراته الأصولية والتراثية تحاول البروز والانتشار، فإنه فكر مرفوض من قبل أكثرية المثقفين، ولم يستطع، حتى الآن، أن يشكل تياراً سائداً، برغم دعم بعض السلطات التقليدية له. أما الثقافة فإنها ثقافة يسارية، في معظم نتاجها، ولو أعطي للتيار الثقافي اليساري هامش كما كانت الحال أيام **عبد الناصر**، وامتلك وسائل التعبير والانتشار، بمقدار نصف ما يمتلكه الفكر اليميني، لكانت له الأرجحية، ولكانت له الغلبة والسيادة، حتى في ظل السلطة الرجعية، هنا وهناك، وهذا واضح من إقبال الجماهير على كل ما هو تقدمي في الأدب، والشعر والأغنية السياسية، وظاهرة **أحمد فؤاد نجم**، و**الشيخ إمام**، و**مارسيل خليفة**، و**خالد الهبر** وكثير من المغنين والكتّاب التقدميين، في كل قطر

عربي، تقدّم دلالة ذات مغزى في هذا الصدد، وليس لديّ أي تشاؤم حول مستقبل الفكر اليساري، المتجذر في التربة العربية، بفضل شعراء مثل **سعدي يوسف**، **محمود درويش**، **سميح القاسم**، **بلند الحيدري**، **أدونيس**، وغيرهم، وبفضل مفكرين مثل **فؤاد ذكريا**، **وصادق جلال العظم**، **ومحمود أمين العالم**، **وعبدالعظيم أنيس** وغيرهم الكثير، الذين ينتجون ثقافة وطنية تقدمية، أخافت قوى الظلام، فكان اغتيال **الشيخ صبحي الصالح**، **والدكتور حسين مروة**، **ومهدي عامل**، **وناجي العلي** إلخ، تعبيراً عن هذا الخوف.

● كيف تحدّد مسالة اللغة في كتابتك؟ كيف تتعامل مع ثنائية اللغة؟

●● تتجلّى تحديدات اللغة، في كتاباتي بأنها بعيدة، ورافضة، لصيغ البلاغة والانشائية وكثرة المفردات النعتية والصِفَتية للكلمة الواحدة، أو العبارة الواحدة، وكذلك للتشبيهات المهترئة، والصور التقليدية، والخطابة والحماسة. إن لغة الرواية والقصة غير لغة الشعر، وإن كانت الشاعرية مطلوبة في القصة والرواية، وحتى في الحوار فإنني بعيد عن التقعّر، وأدير الحوار باللغة الفصحى المبسّطة، حتى يخيّل لبعض الناس أنني أستعمل كلمات عامية، لكن كلماتي فصيحة كلها، مدوّرة بالشكل الذي يعيد إلى ما هو عامي جذره الفصيح. ذلك أنه ليس من كلمة عامية إلّا ولها أصل في الفصحى، ومع معرفة البيئة جداً، والإلمام الكافي بلغة هذه البيئة، أجد سهولة في تطويع اللغة لا تفجيرها، فهذا التعبير: تفجير اللغة تعبير ضخم لكنه فارغ، وقد أدرك **الاخوان رحباني** مثلاً، الاستعمالات اللغوية الجديدة المبتكرة، للصورة الجديدة المبتكرة، بأفضل مما ادعاها سادة التفجير اللغوي، ولا مجال الآن للاتيان بالأمثلة والشواهد، لأنها

موفورة في أغاني فيروز، وفي كتابات وقصائد كتاب وشعراء مجيدين في الوطن العربي. أنني مع كتابة المتن والحوار بالفصحى، وأنبذ اللغة العامية ولغة الصحافة - مع احترامي للصحافة - في النص الأدبي. وتأسيساً على هذا، فإنه ليس لدي إشكالية مع ثنائية اللغة العربية.

● ما هي أهم الملامح الفنّية في كتابتك الروائية؟

●● الأساتذة النقاد أجدر منّي بالإجابة على هذا السؤال.

● كيف تحدّد الرواية وتنظر إلى علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى؟

●● الجنس الروائي سيّد الأجناس الأدبية، عربياً وعالمياً، وقد قلت منذ سنين طويلة، إن الرواية هي الآن «ديوان العرب» لا الشعر، كما كانت الحال في الماضي، وسيكون للرواية شأن أعظم في القرن الواحد والعشرين، وفيه ستتبوأ الرواية العربية مكانة عالمية لا جدال في أمرها لسببين: **الأول** التحوّل الملحوظ نحو كتابة الرواية في الأوساط الأدبية العربية كلها، **والثاني** لأن مرحلة التجريب التي اعتمدناها منذ عشرينات هذا القرن قد تجاوزها الروائيون من الأجيال التالية لجيلنا. إن لديهم تحديات روائية قوية، وأمامهم طُرُق معبّدة، والنظريات حول الرواية صارت موفورة جداً حتى باللغة العربية، والمناطق المجهولة في المواضيع الروائية لم تعد مجهولة، والثقافة العامة الواسعة صارت في متناول الجميع. إنما حذار من استسهال الأمر، حتى لا تقع الرواية في المطب الذي وقعت فيه القصيدة الحرة، أو النثرية، وكذلك بعض قصائد المقلّدين وعديمي الموهبة في الشعر الحديث. الرواية تحتاج إلى تجربة لا حدّ لها، وفي

كل شؤون الحياة، وكذلك تحتاج إلى معرفة لا تتحصّل إلّا من الكتب والناس، وخاصة الناس، وتحتاج إلى المعاناة التي تفرضها طبيعة العيش لا السياحة المقررة، فالحياة، في رأيي، جديرة بأن تُعاش لذاتها، وفي أخطر مغامراتها، أما الكتابة عنها فتأتي تالياً، وقد لا تأتي أبداً، ولهذا ينبغي تجنّب الإسقاط، والافتعال، والقسر، والصراخ، واللجوء إلى اللعبة الذهنية، كأن تكون لدينا فكرة، فنبحث لها عن حدث وشخصيات، أو لا تكون لنا التجربة الكافية فنلجأ إلى تجربة ذهنية، أو نحب امرأة لنكتب عن الحب، أو تحب الكاتبة رجلاً لتنسج من حبها رواية. كل شيء في الرواية يحتاج إلى النضج، والمعلّمية، وإجادة اللغة، واكتساب ثقافة موسوعية إن أمكن، والتحرّر من الخوف، أمام العادات والتقاليد السلفية، والاجتراء على ما هو في المحرمات في شرقنا، كالجنس مثلاً، على أن يأتي الجنس فعلاً إنسانياً، يتطلّبه السياق ويكون في داخله.

أخيراً فإن الرواية كالسينما، فكما ينطوي في ذات الفيلم، أو يدخل في فنية الفيلم، كل الفنون الأخرى، فإن الرواية تستوعب كل الفنون، وتصوغها، وتفيد منها بالقدر الذي لا يسيء إلى النسيج الروائي. □

(الأسئلة من: **حليم بركات**)

(مجلة «مواقف»، عددها الخاص بالرواية، ١٩٩٢)

حوارات.. وأحاديث

مختارات من: ١٩٧٥ إلى ١٩٩١

إشارة:

هذه الحوارات والأحاديث اخترناها من بين مقابلات كثيرة أجريت مع حنا مينه على مدى سنوات تمتد من ١٩٧٥ حتى ١٩٩١.. وقد رأينا من المفيد - والمنطقي - أن نوردها حسب تتابعها الزمني.. وسوف يرى القارىء أنها صارت - بهذا - أشبه بمذكرات تجربة روائية تتعمّق وتنضج وتتشامل بين عام وعام...

- المحرر

ـ هكذا أكتب رواياتي..

ـ أبطالي يستقلون عني منذ ولادتهم

ـ للحب عندي موضع الصدارة

■ كتب المؤلف في أعلى الصفحة الأولى من هذا الحديث: «مقابلة مجهولة النسب»!.. فليس مكتوباً على الصفحات ـ المقطتعة من مجلة ـ لا اسم المجلة.. ولا تاريخ صدورها.. ولا اسم الذي أجرى المقابلة!!. ولكن لدى التدقيق والمقارنة تبيّن لنا: أن المجلة هي: «الأسبوع العربي» اللبنانية.. وأن تاريخ إجراء المقابلة هو: بعد صدور رواية «بقايا صور»، عام ١٩٧٥، وقبل صدور رواية «المستنقع»، عام ١٩٧٦.. فترجّح لدينا أن المقابلة أُجريت خلال العام ١٩٧٥ - المحرر□

● أنت تكتب عن الحي والشارع والمدينة، وتبني أكثر رواياتك من مادة مأخوذة من البيئة، فهل كان البحر هو جزء من هذه البيئة؟

●● البحر كان بيئة خاصة، هي الأكبر والأشمل، في حياتي وفي رواياتي، وربما كان ما كتبته عن الحي والشارع والمدينة قد اُستنفد أغراضه قصصياً. أما عالم البحر فما زال بكرا. وتقحّمه في المعاناة والخلق يحتاج إلى أعمال كثيرة بعد.

●● ليس مِنَ العدم طبعاً. فأنا لا أعرف إلا ما شاهدت. ولكن ليس معنى هذا أنني شاهدت رواياتي في الحياة فصورتها تصويراً. الحياة أعطتني النواة، سواء في الأحداث أو الشخوص، والباقي أنا ابتكرته واخترعته بشكل متساوق مع ما عرفته معرفة مشاهدة. إنني عندما أكتب رواية لا أكون قد ملكت إلا التصوّر العام. وكثيراً ما أنقض الأساس وأهدم ما بنيت لأعود من جديد في المدماك المعماري الذي ينبغي أن تحسب وأنت تضع فيه حجر الأساس موقع الحجر الذي ينتهي بالسطح في عملية هندسة كاملة يلعب فيها جزء الخط، في هذه الصفحة، دوره بجزء الخط الذي سيتقاطع معه بعد عشر صفحات أو مئة صفحة. وتلعب الصورة التي ترد في مستهل الرواية دورها المكمل في الصورة التي ستنتهي بها الرواية، سواء في تطور الأحداث أو الشخوص.

وإذا كنت أعكس ما عشته من تجربة وما عانيته عن طريق المشاهدة في أعمالي فلست أفعل ذلك عن طريق الأخذ بالجملة، أو التراكم، ثم عرض الأشياء في صور موصولة من خلال السرد. أنتقي، أختار، وقد يكون انتقائي سيئاً فأنبذه وأعود إلى البحث والانتقاء من جديد. وبحكم عيشي المتنوع أجد مادة وفيرة دائماً. وحين أتناول شخصاً من شخوص هذه الحياة أو بيئة من بيئاتها أتناوله كأساس، كخامة لها زمانها ومكانها وعلاقاتها وحادثتها، وغالباً ما أبدأ الكتابة وأنا تحت تأثير رؤى ضبابية تنجلي بتسليط الضوء عليها شيئاً فشيئاً. وقد أندفع إلى رسم الخطوط الكبيرة للعمل ثم أعود لأملأ الهيكل العظمي بما يجب من لحم ودم. وقد أرسم الخطوط كاملة بكل مكوّناتها فأتقدم في البناء وهو يتكامل عمارة وزخرفة. وكثيراً ما أكتب

وأشطب، وأحياناً أمزق فصولاً كاملة لأن ما ارتسم على الورق جاء أكثر أو أقل مما أريد. وأغلب ما تتعبني هي البساطة في التعبير عن البيئات الشعبية حيث لا ينفع الحماس ولا التفلسف فأعود لأرسم من جديد. وقد أتوقف لأطرح الانفعال الزائد وأصبح في الحالة النفسية القادرة على تقمص الواقع والتعبير عنه بصدق. وطبعاً يختلف كل عمل عن الآخر، ولكن، بصورة عامة، لا أعمد إلى صياغة فكرية أبحث لها عن صياغة أدبية، بل أجدني أمام صياغات حياتية تبحث من خلالي عن وجودات أدبية لها. هل معنى هذا أنني وسيط؟ لا، وبدون تواضع أنا خالق. كل شيء يمر في ذاتي، وهناك يتكون، ينمو، تصبح له حياة، وأحياناً أحجب عنه هذه الحياة. أفشل في منحه إياها.

● هل يعني هذا أنك عندما تجلس لتكتب روايتك تكون قد خططت لها مسبقاً؟

●● التخطيط للعمل ضروري. ولكنني لا أخطط بالمعنى الحرفي للكلمة، لعل ذلك يعود إلى أنني لا أكتب أشياء ذهنية أو فكرية خالصة، أحتاج إلى تخطيط في كيفية توزيعها على الأحداث والأشخاص، ولهذا فإن رواياتي تنبض بالحياة الداخلية التي يحكمها قانون تطور الحدث والشخوص، الحدث الذي أملك تصوره وعلى أساسه أعمل دون اخضاع العمل إلى صرامة التخطيط الذي يحد من حريتي في الابتكار والتدفق. وعلى هذا أستطيع القول إن تخطيطي، إذا كان لا بد منه، فإنه تصوري، تتراءى من خلاله آفاق تطور الرواية التي أتابعها وأنا أكتب. ولعل هذا يسيء إلى إحكام البنيان، لكنها طريقتي التي تمنحني قدراً أكبر من الحرية.

● لاحظت في رواياتك اهتمامك التقني الشديد بالإيحاء داخل ابطالك

وخارجهم.. كيف استطعت النفاذ من هذه المعادلة الصعبة؟

●● الإنسـان ابن البيئـة وابن ذاتـه أيضـاً، بمعنى آخـر أن العـالم الخارجي ينعكس على العالم الداخلي للفرد ولكن ردود الفعـل الذاتيـة عـلى الانعكاسـات الخـارجيـة ليست واحـدة. وقـد أوليت في روايتي الأولى «**المصابيح الزرق**» العالم الخـارجي القسم الأكبر من اهتـمامي، وذلك عن طريق السرد لـلأحداث وسلوك الشخصيـات. ولهذا جـاء بعض أبطال «**المصابيح الزرق**» مسطّحاً أو مرصوداً من الخارج فقط. وسرعان ما اكتشفت النقص وتـداركته في الـروايات التـالية. إن غنى النفس البشرية وتنوّعهـا وتفرّدها أيضاً يعـطي الكاتب مـادة خصبة، وقـد عالجت هـذه المادة بـإقامـة التـوازن بـين مـا هـو خـارج النفس وداخلها، ولم يكن هذا التوازن متوازياً بل كان قائماً على إيلاء كل من العالمين ما يستحق من اهتمام لـدى كل شخصيـة. وأنا لا أقيس هـذا التوزيع الاهتمامي بين ما هو خارج وداخل الإنسان بمقياس محدد أثناء العمـل، ولكن وعيي به يسمـح لتجربتي الحيـاتيـة ومعـرفتي بـالبيئـة وشخوصها أن تصدرا عن ذاتي وتعيشا في ذات أبطالي.

● ما هو راي حنا مينه في الروائيين العرب؟ ما هـو تقييمه لهـذه التجارب؟ من هم الأقرب إليه؟

●● إننـي أقيّم التجارب الروائيـة الجديـدة في العالم العـربي تقييماً جيـداً، وخاصـة في محاولات التجـريب للوصول إلى أشكـال جديـدة حـديثة للروايـة العربيـة تجعلها تواكب إيقـاع العصر. ولكنني أقـول بصراحـة إنـه ليس ثمـة من امتلك شخصيـة روائيـة متكـاملة سـوى **نجيب محفوظ**. على الآخرين أن يبذلوا جهوداً كبيرة لامتلاك مثل هذه

الشخصية عبر روايات عديدة يتشكل فيها عالم روائي في البناء والفكر على السواء. إن كتابة رواية أو اثنتين لا تخلق روائياً، ذلك أن معظم الذين أعطوا أشياء جيدة في الرواية الأولى تخلفوا في الرواية الثانية أو كرروا أنفسهم، لافتقارهم إلى تجربة الحياة الواسعة التي تحتاجها الرواية. وإذا كانت اللقطة تصلح مادة لقصة قصيرة فهي لا تكفي للرواية. هنا عالم رحب لا ينفع معه الإسقاط الفكري ولا الثقافة النظرية، ولا بد لهم من تجارب حياتية بالغة الاتساع والعمق وفهم البيئة والناس وكل الوجود المحيط بهم، ولا بد، بالتالي، من معرفة حقيقية في التعامل مع مواد هذه التجارب لكي ينجح الكاتب في صياغتها روائياً. فلا تتراكم أعماله تراكماً عرضياً يقتلها.

لا أدري من هو الأقرب إليّ من الروائيين العرب، أحس أن عالمي الروائي يختلف كلياً عن الجميع. وهذا البحر الذي تجلى في «**الشراع والعاصفة**» وهذه الغابة التي تجلت في «**الياطر**» عالمان لم تتطرق إليهما الرواية العربية حتى الآن. ويخيل إليّ أنه برغم البيئة المحلية، التي هي قاسم مشترك بيني وبين روائيين آخرين، فإن زاوية تناولي تجعلني منفرداً عن الآخرين وإن لم أكن أكثر نجاحاً منهم.

لقد قلت مرة إننا جيل التجريب في الرواية، لأننا عندما بدأنا في الخمسينات لم تكن الدراسات حول فن الرواية، موضوعة أو مترجمة، متوفرة. وقد بدأنا من لا شيء تقريباً. وعبر التجارب أعطينا تلك العطاءات القليلة، ولهذا فأنا أعتبر الأجيال الروائية اللاحقة أكبر حظاً في أن تبدع الرواية العربية التي تكون في المستوى العالمي، إذا نحن قصرنا عن ذلك.

● **هل تعاني من ازمة التوافق بين محدودية اللغة وسعة المشاعر التي تحكم أبطالك؟**

●● لا أعاني من محدودية اللغة، فالعربيـة تتسع للتعبـير عن جميع المشاعر، ولكنني أعاني من التوفيق بـين لغة الحـوار واللغة الفصحى. وقد نجحت حتى الآن في تذليـل هذه العقبـة. وحوار شخصيـاتي هو بـاللغة الفصحى المبسّـطة التي لا يحس القارىء معهـا بـالغـربـة بـين الأشخـاص وما يقـولون. عـلى أن الصعوبـة الحقيقية هي في تـطويع اللغة لرسم البيئات والشخوص الشعبية لأننا هنا لا نستطيع التفلسف ونحتـاج إلى ما ينقـل «فلسفات» هـذه الشخصيات حسبـما تفكـر بهـا هي، وحسبما تتداولها.

● حياتك الشخصيـة تدعـو إلى التأمـل.. هل تتـدخل في حيـاة أبطالـك؟ هل في بعضهم صورة عنك؟ وباختصار كيف تدمج بين افكارك وافكارهم؟

●● إذا كانت حياتي الشخصية تدعو إلى التأمـل فإن حيـاة أبطالي تدعو إلى تأمل أكبر، إنهم مركّبـون، لهم حياتهم العـريضة وأفكـارهم المتشعبة وهمومهم النابعة من مشاكلهم. وهذه المشاكل متنوعة متوزعة بين ما هو شخصي وما هو عام. وغالباً ما تندمـج المشاكـل الشخصية بالمشاكل العامة لدى كـل منهم، لأن الإنسان لا يستـطيع أن ينفصـل عن بيئته أو يخرج من جلده، وهكذا، عبر حياة وقضايا أبطال رواياتي يجد القراء حياتهم وقضاياهم. وبطبيعة الحال قد تكون هـذه القضايـا والهمـوم مما يمسني شخصيـاً، لكنني لا أسقطهـا عليهم إسقاطـاً فهذا يفسد العمل الأدبي كما يفسده الصراخ والافتعال.

إنني لا أتـدخل في حيـاة أبطالي إلا بمقـدار ما أنـا خالق لهم، وإذا كـانت كلمة «الخـالق» هنـا تعني أنني أقبض عـلى مصـائـرهم، فهـذا خـطأ، لأن مخلوقاتي تتمـرد عليّ في سيـاق تكونها الـروائي. أخلقهـا، ولكنها تتمرد علي إذا حاولتِ أن أقسرها على مـا أريد دونمـا اعتبار إلى حياتها الخاصة التي تتشكل من تطور الحدث، وأحياناً تغدو أكبر مني،

أكبر من وجودي. أكرهها، أحسدها، أحبها، ألعنها، أباركها أيضاً. ولكنها أبداً تتخذ طريقها الخاص الذي علي أن أراعيه دون أن أخضع له بدوري. «الطروسي» في رواية «**الشراع والعاصفة**» أردته بحاراً مسلكياً يحكي وقائع البحر وقصصه ويظل في النطاق الذي أريده له: نطاق الدماثة والسماح وكل الخصال الحميدة. ولكن حين مضيت معه، كنت أشعر أحياناً، أنه يمد لي لسانه ساخراً، قائلاً: «لا، ليست هذه حياتي. ليست هي حياة البحار!!» وكنت، بعد إعادة النظر أجد أنه على حق. وهكذا، في أحيان كثيرة كنت أنا أذهب معه، صحيح أنني لا أترك الحبل يفلت من الشراع، ولكن **الشراع كان يعيش قانون العاصفة**، كان يقيس قانون الكفاح مع الريح والموج وكل الحياة المعقدة الشيقة للمرافىء... الآن، في ساعات الشعور بالوهن، بنفاد الصبر، أرى «الطروسي» الذي خلقته وخلق نفسه من خلالي، كشخص آخر، مستقل عني، أكثر قيمة مني، وأكثر احتمالاً وصبراً وعزماً. وعندئذ أحس أنني خالق ومخلوق في وقت واحد. لقد علمته شيئاً، وصار يعلمني أشياء بما ملك من حياة خاصة هي غير حياتي بالتأكيد. لأنني لست البحار الذي كانه الطروسي.

إن السؤال الذي يدور حول ما إذا كان الكاتب هو البطل في هذه الرواية أو تلك قد طُرح كثيراً وكان الجواب دائماً بالنفي، لأن الكاتب غير بطله، وهو غيره حتى في روايات السيرة الشخصية، هذه التي يلعب فيها الابتكار دوره، فيُظهر الكاتب أشياء من حياته ويخفي أشياء. وفي تركيب الشخصية الروائية لا يأتي البطل على مقاس الكاتب، وإلا كان فوتوغرافياً أو منسوخاً، ومثل هذا البطل المأخوذ عن نموذج جاهز لا يساوي شيئاً.

ثمة سؤال آخر في هذا الصدد هو: هل أبطال هذه الرواية أو تلك موجودون فعلاً في الحياة؟ إن بعضهم يؤكد من خلال قراءة رواية ما،

انه يعرف بطلها أو بطلتها. وهذا وهم. وقد أشارت زوجة **همنغواي** بعد وفاته إلى أن كثيراً من الصيادين كانوا يدّعون أنهم «سنتياغو» بطل «الشيخ والبحر» وكان **همنغواي** يضحك من ادعاءاتهم. وقد حدث معي مثل ذلك. فكثيراً من الذين قرأوا **«الشراع والعاصفة»** زعموا أنهم يعرفون الطروسي بينما هو من مخلوقاتي الروائية لا أكثر ولا أقل.

على أنني أريد الإشارة هنا إلى أن أبطال رواية ما قد يكون لهم ظل في الواقع، وهذا الظل أو هذه الخلية الأولى تتلقح في ذات الكاتب وعنها تصدر. وفي سياق الرواية ينمو جنين الشخصية الروائية ويتكامل. وقد تكون له سمة أو ملمح من الأصل، لكنه في الرواية يختلف كلياً.

يقال، أحياناً، إن في بعض أبطالي صورة مني. ولقد خلق الإنسان على صورة الخالق ومثاله. ولكن هل من إنسان، على كثرة عدد الناس الذي لا يحصى، يشبه إنساناً آخر في كل شيء؟ الشبه قد يرد، أحياناً، لكنه يظل شبهاً، وبالنسبة إلي، فإن أبطال رواياتي يختلفون عني تماماً، ولكم وددت، بعد أن ملكوا حياتهم الروائية، أن تكون حياتي الإنسانية مثلهم، لأنهم في سلوكهم وتفكيرهم ومجابهتهم للحياة، يبدون أكبر قامة مني وأوفر حقيقة من حقيقتي وأكثر حياة وشمولاً ورسوخاً.

ولست أزعم أن أفكار أبطالي غريبة تماماً عني، لكنها ليست أفكاري قطعاً. إن انتقاء الحدث والشخصية التي تلعب دورها فيه يحددان زاوية نظر الكاتب، فعندما انتقى **نجيب محفوظ** شخصية السيد أحمد عبد الجواد، انتقى في الوقت نفسه الدور الذي سيلعبه والأفكار التي سيعبر عنها، ولم يكن دور **نجيب محفوظ** أن يرسم أحمد عبد الجواد كما هو في الواقع، ولكنه أيضاً لم يُسقط عليه أفكاره

إسقاطاً، بل راعى طبيعة الحياة والبيئة والزمان والمكان الذي وجد فيه بطله وعبر بفهم وأمانة عن كل ذلك من خلاله.

● من يقرأ حنا مينه جيداً يلاحظ أن هموم أبطاله انسانية شاملة ومتـداخلة في الوجود كله.. أين موضع الحب في أدبه؟

●● مـوضع الحب في أدبي هـو موضـع الحياة فيـه. الحب نسيـج حيـاة. وما كـانت حياة أبـطالي لتستقيم لـولا أنهم، وكسـائـر البشر، يحبـون ويبغضون. لقـد قدمت في أعـمالي ألوانـاً من الحب مـن خلال ألـوان من الشخصيات، ففي «**المصـابيح الـزرق**» يحب فارس فتـاتـه رنـدة حباً رومنسيـاً هو من طبيعـة الشباب. وفي «**الشراع والعـاصفة**» يحب الـطروسي «أم حسن» وماريـا حب بحار، حب مغـامـرة وزهـو وقدرة عجيبة على التواصل، وفي «**الشمس في يوم غـائم**» يحب البطل «فتـاة الصورة التي ستخـرج من الصورة» كحلم، يبحث عن الـذات المجنحـة في عالم الأسـطورة كبديـل عن واقع مـرفوض في السعي إلى امتلاك عالم آخر من نسيج الخيال، لكنه يحب امـرأة القبو حبـاً واقعياً عنيفـاً دراميًا يتجـاوز فيـه الحب والكـره، الـرغبـة والنفـور، الصراع والإنسجام، ويتمنى كل منهـما أن يقتل الآخـر ويبكي عليه. وعنـدما يلتقيان أخيراً ويتحدان نعرف لونـاً غريباً من الحب ينشـد فيه المحبـان التكافؤ واللذة على حافة المـوت. وفي «**الياطـر**» يحب زكريـا المرسيـلي شكيبة التركمانية الـراعية، وحبهـا الذي يـروّض مخلوقاً نصف انسـان ونصف وحش يجعله يكتشف نفسه والعالم من حوله.

إن الحب في روايـاتي ذو نزعـة انسانيـة عميقة، لكنـه ليس بالحب السهل، وغالباً ما يأتي عبر الصراع لأن شخصياتي نفسها، كما أشارت **الدكتورة نجاح عطار** في دراستهـا «جدليـة الخوف والجـرأة»، تنطوي

على هذا الصراع على مدى حياتها الروائية. والمرأة، الطرف الآخر في علاقة الحب، ليست هامشية عندي ولا عند أبطالي. إنها أساس من أسس الوجود وجوهر فيه، ويكاد حب المرأة أن يكون مالكاً لقلوب الأبطال.

● هذا يجرنا إلى سؤال خصوصي وحميم: اين موضع الحب في حياتك؟

●● موضع الصدارة دائماً. لقد أحببت منذ كنت تلميذاً، وتعلقت بإحدى معلماتي في المدرسة الابتدائية وكتبتُ إليها رسائل تنم عن مشاعري الوجدانية الطفولية، عندما تركتُ المدرسة وسافرت إلى بلد بعيد، وتلقيت منها أجوبة تفصح عن أنها تفهمت تلك المشاعر وهي تنهيني عنها لأنني ما زلت صغيراً حسب تعبيرها!

كذلك عرفت الحب في الفتوة والشباب واستواء الرجولة، وكان لهذا الحب أثره في أعمالي الأدبية، غير أنني لم أكتب أية قصة من قصص حبي، ولا أدري لماذا.. ربما لم يحن وقتها بعد، وربما كنت أتهيب أن أفعل ذلك، لأن حبي الكبير الذي كان متبادلاً دائماً قد لا أجد الكلمات الكافية للتعبير عنه. فأن تعيش الحب غير أن تكتبه، فالكتابة عن الحب الشخصي مثل الكلام عنه يسلمه إلى برودة قاتلة. وإني معجب بهذه الفقرة من أغنية لعبد المطلب: «بتسأليني بحبك ليه؟ سؤال غريب ما جاوبش عليه!».

أنا أعرف ان القراء يرغبون في معرفة الحياة الشخصية للفنان، لكن حياة الفنان ـ على غناها أو فقرها ـ ملك له، كما هي حياة الغير ملك لهم، فلماذا نطالب الفنان وحده أن يتكلم عن حياته وحبه؟ هل يختلف حب الفنان عن غيره؟ ربما نعم، من حيث التنوع، غير أن جوهر الحب واحد، وقد يكون أعمق عند الإنسان

العادي وأكثر دواماً لأن الفنان ملول بطبعه ومتنقل بعواطفه وقلبه.

لقد أحببت، لكنني كنت أشعر، أحياناً، بالحاجة إلى اعتزال الحب كما يعتزل السباح والملاكم ولاعب كرة القدم. هؤلاء يختمون حياتهم الرياضية وهم في القمة، فلماذا ينتظر العاشق أن يسقط إلى السفح وأن يدير الحب له ظهره حتى ينفض يديه منه؟

أن تعتزل وأنت محبوب وفي قمة زهوك فهذا أفضل.. لكن من يستطيع ذلك؟ الفنان يرفض الراحة، يرفض الطمأنينة، ويبحث دائماً عن القلق والألم، وهو مريض، نوعاً ما، بمرض الحاجة إلى حب الآخر، ولهذا فإن الفنانين أكثر الناس حباً وألماً بسبب ذلك.

ولئن كان الحب، في الحالة النفسية التي يصبح عليها المحب، نوعاً من المرض الذي يبرأ الناس العاديون منه بسرعة، مع الزواج أو بعده، فإن الفنان يظل مريضاً طوال حياته لأنه يظل متقداً بالنار المحرقة طوال حياته.

● **ما هي مشاريعك الأدبية وآخر اعمالك؟**

●● آخر أعمالي المنشورة «**بقايا صور**» وقبلها رواية «**الياطر**» وأنا في الطريق إلى كتابة الجزء الثاني من «بقايا صور» باسم «**المستنقع**» وسأكتب بعد ذلك الجزء الثالث، وهي ثلاثية تروي تاريخ حياة عائلة، من وجهة نظر أفرادها، في الطفولة واليفاعة والشباب، وأحسب أن فيها الشيء الكثير من حياتي الشخصية. أما الجزء الثاني من «**الياطر**» فقد أجلت كتابته في الوقت الحاضر، وربما عدت إليه لأنني غير مسلكي في الكتابة وأنتقل من عمل إلى آخر.

● **كيف تعامل الرواية بعد أن تنتهي من كتابتها؟**

●● كما يعامل الرجل زوجته المطلقة، أشعر أنني فرغت منها وانتهى الأمر، وأحياناً ابتئس لأنني لم أكتبها بشكل أفضل.

● ما هي احبّ رواية إليك، برغم هذا الطلاق؟

●● أحب رواية إلي هي «**الشراع والعاصفة**» وأحب قصة قصيرة «**الابنوسة البيضاء**» التي ستصدر قريباً في مجموعتي القصصية الأولى.

● لماذا تركت كتابة القصة القصيرة؟

●● لم أترك كتابة القصيرة لكنني لست معلماً فيها كما ينبغي - برغم أن بعض النقاد يرون أنني كاتب قصة جيد.

● ما هي أمنيتك؟

●● أن أعتزل الكتابة وأسافر بحاراً على ظهر باخرة.

● هل تعتقد أنك تستطيع اعتزال الكتابة؟

●● كلا.. ولكن الكتابة مهنة حزينة تفترس أعصاب صاحبها□

(مجلة «الاسبوع العربي» اللبنانية - ١٩٧٥)

٧٦/٤/٢٢

ـ عرفت الحياة..
من خلال الناس ومن خلال الكتب

■ «أعرف أنني أغامر بصحتي وبراحتي وسأدخل عالماً يجعلني أنزف حزناً لكنني سأكتب». . قال حنا مينه هذا قبل ثلاث سنوات وكان وقتها ما زال يغامر بجسده وفرحه لأنه سيسكب طاقات جسده الإنساني كاملة في عملية الكتابة الروائية التي جسدت «الياطر» و«بقايا صور». واليوم حين نسأله عن الكتاب الثاني من كلا الروايتين نعرف أنه ما زال يعطي الحياة الروائية كل ما وهبته إياه الحياة من طاقات، ونعرف أنه ما زال في نزيفه الجسدي، لكن من يمكن أن ينصح «حنا مينه» بالكف عن النزيف والمغامرة، بل هل يستطيع هو التوقف طالما أنه عندما يكتب يكون إنساناً يحيا: الواقع والحلم والعاطفة والمبدأ وهي الحياة الأشد تكاملاً والأكثر واقعية

ـ نهلة كامل□

● **في تصريح لمجلة «الاسبوع العربي» قلت إن أمنيتك أن تعتزل الكتابة وتسافر بحّاراً على ظهر سفينة. فما الدافع لهذا النزوع؟ وهل ما زلت مصراً على اعتزال الكتابة؟**

●● هذه الأمنية نوع من التفكير الرغبي، وكثيراً ما تنتابني في ساعات التعب، فأنا أتعب في الكتابة، وأتساءل لماذا لم تستجب السماء لدعاء أمي؟

● وما هو دعاؤها؟

●● أن أكون راعياً. كانت المرحومة تحسب أن ما صادفتُ في حياتي من مصاعب، وما واجهتُ من ظروف كدخول السجن، وتحمّل العذاب، والتشرد، مرده إلى أنها أرسلتني إلى المدرسة فتعلّمت. طبعاً كانت تعتقد أنني نلت من العلم الشيء الكثير، وهذا هو السبب في أنني أفكر وأكتب وأتشرد بسبب كتابتي وأفكاري، فتمر السنوات ولا تراني، لذلك كانت تضرب على صدرها وتقول: يا ليت ابني كان راعياً وظل إلى جانبي.

● إلى اي مرحلة وصلت في دراستك؟

●● لم أتجاوز المرحلة الابتدائية. وعندما كان الناس يذكرون شهادات أبنائهم، كانت الوالدة تقول: «لا أدري لماذا لا يعلق حنا شهادته في البيت مثل غيره». كانت تحسب الشهادة الابتدائية شهادة جامعية ورفضت أن تقتنع بغير ذلك.

● نعود إلى مسألة اعتزال الكتابة.. هل أنت جاد في ذلك؟

●● ولماذا لا؟ السياسي يعتزل، ولاعب الكرة يعتزل، فلماذا الكاتب لا يعتزل. . موقف رامبو، لعلك تذكرين، ليس موقفاً لا يتكرر.

● أنا اسألك أنت: هل تستطيع اعتزال الكتابة؟

●● جربت وفشلت. اعتزمت قبل عام أن أحسم المسألة: لن أكتب بعد اليوم، قلت. لقد أصبت خلال السنوات الأخيرة بما يشبه

هوس الكتابة. كنت لا أنام أحياناً.. وعلى خلاف عادتي، شرعت في كتابة عدة أعمال دفعة واحدة. رواياتي «**الشمس في يوم غائم**» و«**الياطر**» و«**بقايا صور**» وكتابي عن **ناظم حكمت** وقضايا أدبية وفكرية وبعض قصصي القصيرة مثل «**الابنوسة البيضاء**»، و«**على الأكياس**» بدأت بها كلها في وقت متقارب. كنت أعمل كالمحموم وأسابق الزمن، وأكتب صفحات في هذه الرواية بعد الظهر وصفحات في تلك ليلاً، وأخطط لمشاريع كثيرة وكبيرة، ثم تهيأت وصرت أنجز الأعمال واحداً واحداً، وأستطيع القول إنني في العام الماضي (١٩٧٥) أنجزت كل شيء، صحيح أنني كتبت الكتاب الأول من «**الياطر**» وتوقفت عن المتابعة لأشرع بالكتاب الأول من «**بقايا صور**» وصحيح أن القراء يسألون ويلحون في السؤال عن موعد صدور الكتاب الثاني من «**الياطر**» والكتاب الثاني من «**بقايا صور**» لكنني أهز كتفي ولا أبالي.. ربما لا أكتب الأجزاء الباقية، أفضل الآن لو أذهب بحّاراً على ظهر سفينة، وقد بحثت في تحقيق هذه الرغبة لكني لم أوفق.. ولم أقطع الأمل طبعاً، فالمدينة تفترس أعصابي.

● **أفهم من ذلك أنك تريد أن تهرب من الكتابة لأنك لا تستطيع اعتزالها؟**

●● هذا بالضبط..

● **ولكن من يضمن أنك لن تكتب حتى لو سافرت؟**

●● لا أحد.. لكنني أنشد في السفر التجديد، الامتلاء كرة أخرى، وبلوغ عوالم لم أبلغها في رحلاتي السابقة.

● **لك رأي معروف، وهو أن الكتابة مهنة حزينة، فهل ما زلت على هذا الرأي؟**

●● ازددت ثباتاً عليه، إن الكاتب الذي يأخذ الكتابة مأخذ الجد يراها نوعاً من الأشغال الشاقة. وقد قلت وأكرر: الكتابة مهنة حزينة ترهق روح صاحبها، ولكم استشعرت، في حالات التعب، أن كلمات الإبداع تكتب بذوب القلوب لا بالحبر، ولكم تألمت خلال الكتابة، وتوقفت، ومزقت ما كتبت، وعاودت من جديد.. إنني أحس بنار تتأجج في داخلي، والكاتب دون نار في الداخل ليس بكاتب، ومع أنني أتألم إلا أنني لا أستطيع أن أكتب إلا والفرح يتوهج في ذاتي.

● على ذكر الذات، هل أنت تأخذ كل ما تكتبه من ذاتك، أو بمعنى آخر من معاناتك؟

●● لا أذكر أنني استطعت الكتابة بغير معاناة. إنني أعيش الحياة أولاً. أعيشها لا لكي أكتب عنها. بل لأنها حياتي، وأنا أحبها، وأقبل عليها، وأتقبل أحزانها وأفراحها واندغم فيها وألاحظها، وفي الذاكرة، أو في «دولاب المحفوظات الأدبية» كما قال **تشيخوف** اختزنتُ أشياء كثيرة، وعن هذه الأشياء أكتب عندما يحين موعدها.

● تريد أن تقول أنك لم تكتب إلا ما رأيته أو عرفته؟

●● ما رأيته وعرفته وكذلك ما أضفتُ إلى هذه الرؤية والمعرفة من ابتكار. إن المعرفة والتخيل كلّ واحد في عملية الإبداع. وقد قال **همنجواي**: «إنني لا أعرف إلا ما رأيته» فعلق على ذلك الناقد الأميركي **كارلوس بيكر** قائلاً: «ليس معنى هذا أن همنجواي لم يستبح الابتكار والإبداع، لكنه التزم أن يكون ما يخترعه متساوقاً مع ما يعرفه من معرفة مشاهدة».

● نلاحظ أن حياتك العريضة، الملوّنة الحافلة بضروب من المعاناة قد جعلت لك ذاكرة مماثلة. فالبيئات التي عرفتها قد جعلت لك «بيئة ذاكرة» تعتمد عليها إلى حد بعيد، ومن هذه الذاكرة، ككل كاتب، أعطيت أعمالاً ترصد مراحل مهمة من تاريخ سورية، فهل يمكن أن تحدد لنا هذه المراحل التاريخية في رواياتك وقصصك؟

●● إن ذاكرتي هي تجاربي، وبقدر ما تكون للإنسان تجارب غنية تكون له ذاكرة غنية، لذلك كانت النصيحة الموجهة إلى الكتّاب الشباب أن يعيشوا الحياة بعمق، وأن يتعرفوا إلى كل ما فيها، وأن يغادروا بيوتهم ومكاتبهم ليتعرفوا إلى بلدانهم وبلدان العالم، وأن يكون هذا المفهوم صادقاً لتأتي رؤيته صادقة. إن المعرفة النظرية والتجريبية هي مصدر الأدب والفن. فالمعرفة المستقاة من الكتب تحمل إلينا تجارب الآخرين، لكنها تظل تفتقر إلى تجربتنا نحن، ولهذا علينا أن نعيش الحياة بجد، لا أن نعيشها كمزحة.

أما بالنسّبة لي فقد عرفت الحياة من خلال الكتب والناس، ولم أسمح لأحدهما أن يحجب الآخر عني. فلو حجبت الكتب عنا الناس، أو لو حجب الناس عنا الكتب، لم نحصل إلا على أحد شطري المعرفة، وبقينا نظريين دون تجربة، أو تجريبيين دون نظرية. ولم تستقم لنا المعادلة المطلوبة، مع الاعتراف بأن التجربة ترتفع إلى مستوى النظرية في الممارسة العملية أحياناً.

لقد عرفتُ أشد البيئات تنوعاً وتبياناً في حياتي، وخاصة البيئات الشعبية في المدينة والريف، وعشت في الموانىء وشاركت العمال والصيادين والبحارة حياتهم، وذقت الفقر والجوع، وعصفت الأنواء بعائلتي حتى دارت بها كإعصار، واختلطت بالمناضلين والثوريين، واعتنقت الأفكار الاشتراكية منذ فتوتي، وأدركت منذ وقت مبكر معنى الاستعمار والانتداب، وخبرت التمايز الطبقي، وأسهمتُ في النضال

لأجل الاستقلال والحرية والعدالة الاجتماعية، وأحببت وطني الكائن، ولكنني أحببت أكثر وطني الذي سيكون، وآمنت بالمستقبل الأفضل، والغد الأجمل، وعملت لأجلهما ما وسعني، وهكذا كتب عليّ أن أكون حديدة تصهرها نار التجربة في شتى المراحل.

أقاصيصي الأولى كانت ذات مهاد اجتماعي واضح، وتناولت البيئة الفقيرة في نبرة صارخة الاحتجاج على الظلم النازل بها، لكن هذه الأقاصيص التي نشرت في صحف ومجلات سورية ولبنان لم أجمعها في كتاب، وتخلّيت عنها بسبب ما فيها من مباشرة أو تقريرية، مع العلم أنها كانت جيدة ومقبولة. وقد قوبلت بحفاوة، ثم تحولت منذ بداية الخمسينات إلى كتابة الرواية، وصدرت روايتي الأولى «**المصابيح الزرق**» عام ١٩٥٤، وهي تتحدث عن فترة الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على بلادنا، وفي عام ١٩٥٦ كتبت «**الشراع والعاصفة**» ولم تنشر إلا في عام ١٩٦٦ ـ وتتناول حياة البحر والبحارة والمجتمع السوري في الخمسينات. وفي الأعوام التالية بدءاً من السبعينات صدرت رواياتي الأخرى: «**الثلج يأتي من النافذة**» التي تتحدث عن حياة كاتب مناضل يضطر إلى الهجرة والعيش في لبنان، ثم «**الشمس في يوم غائم**» و«**الياطر**» و«**بقايا صور**» وهذه الأخيرة تتناول حياة عائلة في العشرينات من هذا القرن، وأنا أكتب الآن (١٩٧٦) الجزء الثاني منها بعنوان «**المستنقع**» ويتناول حياة هذه العائلة في الثلاثينات، وهكذا تكون رواياتي قد غطت أكثر المراحل من النصف الأول من هذا القرن وبداية النصف الثاني منه، لا بشكل تاريخي بل بشكل يتداخل فيه الماضي بالحاضر، أي أن الماضي يشكل خلفية الحاضر ويعطي العمل اضافته للمستقبل، ويتيح للقارىء أن يتعرف إلى الشعب في تلك الحقب، وإلى التشكيل الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي كان سائداً.

● **كيف تسترجع هذه البيئة وتجعلها تنطق بأفكارك الجديدة؟**

●● إن الرواية هي من أكثر الأعمال الفنية التي تحتاج إلى البعد النسبي عن الفترة التي تتناولها. لا بد في هذا من النضج، ومن البعد عن الحدث ليصبح في الإمكان القاء نظرة شاملة عليه، لنأخذ مثلاً ثلاثية **نجيب محفوظ** التي تناولت ثورة ١٩١٩، «والحرب والسلم» **لتولستوي** التي تناولت حرب نابليون في روسيا، «ووداعاً للسلاح» **لهمنجواي** التي تحدثت عن الحرب العالمية الأولى.. جميع هذه الأعمال وغيرها كتبت بعد فترة طويلة من وقوعها، وعندما كتبتُ أنا عن المرحلة الماضية تناولتها بشكل فني خلاق، استخرجت جوهرها ودلالتها الاجتماعية والإنسانية، وعرفت كيف أطرح قضية الغد من خلال اليوم. وهذا الطرح الصحيح للقضية هو مهمة الكاتب وفيه الإضافة الباقية والتجديد المستمر، لأن الكتابة عن الماضي في الرواية لا يعني إعادته بل استعادته، وعندما نستعيد هذا الماضي فنحن نعطيه روح الحاضر والمستقبل أيضاً.

لقد سبق أن سُئلت هذا السؤال وأجبت أن الكاتب لا يأخذ أي واقع ولا أي ماض بل ينتقي ويختار، وكذلك أفعل أنا، والماضي الذي أكتب عنه رواياتي هو حضور في الحاضر واستطالة إلى المستقبل، وكل عمل له جذور في الماضي، باعتبار أن الحاضر هو ماض دائماً، وليس ثمة من يكتب قصة إلا عن زمن مضى، والمسألة الأساسية هنا أن يكون للماضي الحاضر خصوصية حية تحمل اضافتها إلى الزمن الآتي.

● **المحرّض لكتابتك، هل هو معاناة تجربتك الماضية أم الحاضرة؟**

●● كلاهما معاً.

● في «الياطر» و«الشمس في يوم غائم» و«بقايا صور» لاحظنا أنك أسقطت على بيئة هذه الروايات أفكاراً هي من هموم اليوم، فكيف فعلت ذلك؟

●● أنا لم أُسقط أية أفكار، بل أنا ضد كل إسقاط للفكر على الأدب، ، إن ما يقتل العمل الأدبي هو الصراخ والافتعال وإسقاط الأفكار. ولكن هذه الروايات التي تحمل هموماً إنسانية حقيقية، يستطيع القارىء، باعتباره إنساناً أن يقول: إنها همومي، اليوم وغداً، وهذا ما نلاحظه، مثلاً، في مسرحيات **شكسبير**. ولهذا استطاعت أن تفرض نفسها علينا حتى الآن، وأن ننظر إليها من زوايا مختلفة، ونستخرج منها دلالات مختلفة جديدة ومعاصرة، ونوليها هذا الاهتمام برغم أنها كُتبت في زمن بعيد مضى.

● عملية التخيل لديك رحيبة وغنية فكيف تتخيل البيئة التي تكتب عنها؟ وهل هذه البيئة خيال أم واقع؟ وهل هي من مخزونات الذاكرة؟ وهل يلعب الخيال الدور الأساسي في الكتابة الروائية، وكيف يصبح واقعاً؟

●● إذا كان خيالي رحيباً فذلك يعود إلى الصفة الأساسية التي جعلت مني روائياً، فالروائي بغير خيال كاتب بغير إبداع، ومن المفروغ منه أن الخيال ضروري لكل أديب أو فنان مهما تكن الأداة التعبيرية التي يستخدمها. غير أن الخيال دون واقع هو خيال من النوع الذي يبني قصوراً في اسبانيا كما يقولون. إنني أسترجع البيئة التي أكتب عنها لأنني أعرفها معرفة مشاهدة، والواقع في هذه البيئة هو النواة، ولكن خلق هذه النواة في الصورة الأدبية المتكاملة من أحداث وشخوص هو من ابتكاري، من خيالي وقدرتي على المزج والتوليف والتوفيق بين الواقع والخيال، ونفخ الروح في الطينة العجيبة، على هذا فإنني خالق للواقع على صورة أخرى هي صورتي

ومثـالي، وإلا لكنت ناسخـاً فاشـلاً، وكنت شهادة عـلى الـواقعيـة لا شهـادة لها، ومثـلاً سيئاً لا مثـلاً حياً عـلى قـدرتهـا الابـداعيـة الحيـة والخلاقة.

● **أنت أديب واقعي بـاعتراف النقـاد، فهل أحسست في عمـل ما أن الـواقعيـة تشكل معوقاً لك، وما هي حدودها لك؟**

●● لا تشكل الواقعية أي معوق في عملي، بل هي تفتـح حدوداً لا نهاية لها، إن الواقعية أغنى بكثير من ثوب الفقـر الذي ألبسهـا إياه بعض الواقعيين السطحيين وكتاب تقاريـر شرطة السـير الذين نسبهم بعض النقاد إلى الواقعيـة في محاولـة مقصودة لإدانتهـا وتحويـل الأنظار عنهـا إلى تيارات لا تخـدم قضايـانا مثـل الرمـزية المغلقـة والسوريالية وغيرها.

إن الواقعية ذات مـراحل، كتـاريخ للتيـار الابداعي، في الأدب، فمن الواقعية الطبيعية عند **زولا** إلى الواقعية النقدية عند **تشيكـوف**، إلى الواقعية الاشـتراكية عنـد **غوركي** ـ لقـد كانت الـواقعية النقـدية ذات بُعدين، هما الماضي والحاضر، فجاء **غوركي** وأضاف إليها بعـداً ثالثاً هـو المستقبل. إن هـذه الواقعيـة التي أفتخر بـالانتهاء إليهـا تتميز بـالأمل التـاريخي والطمـوح إلى المستقبل، ورصـد الأشياء في حـركـة نمـوها، وفهمسارها. . وهي مدرسةإبـداعية لهـا دقة ووضـوح المثـل الأعلى الفكري والجمالي، وإذ تلتقط الأفراد كأبطال، فإنها تأخذهم في صراعهم مع الظروف التي تحيط بهم، ولكنهـا تشير إلى انتصـارهم في هذا الصراع ودورهم الكبير في تطور الإنسانية.

ومن البدهي أننا بحـاجة إلى هـذه المدرسـة في إبداعنـا لأن الأدب الأشد فعالية في ظروفنا الراهنة هو الذي يعلم القراء ان التـاريخ شيء

يصنعه الناس، لا قدراً موجهاً ضد الناس، وأن مسيرة البشرية، برغم جميع المصاعب والآلام، مسيرة تتلاءم وإرادة الحياة والتقدم والسائرين على دروب النضال، وأن مثل هذا الأدب لا ينحني ولا يتزلف ولا يخضع، بل يدفع إلى العمل البنّاء وإلى الكفاح الشجاع في سبيل التحرر والتقدم، وضد أعدائها من مستعمرين ورجعيين.

إن فنان الواقعية الاشتراكية كما قال **أندريه بوبوف** في سعيه للتأثير في الصراع القائم بين أشكال الحياة الجديدة الوليدة والأشكال العتيقة البالية، والذي يهدف إلى مساعدة الشعب في بناء حياة عاقلة سعيدة، يجد نفسه مضطراً إلى التدخل بحيوية في صميم الحياة، وبالتالي أن يفهم بعمق قوانين التطور الاجتماعي. ثم إن الواقعية الاشتراكية محيط يستوعب جميع الأنهار التي تصب فيه. إنها قادرة على أن تأخذ في تيارها جميع التيارات الأخرى، مثل الرمزية والرومانتيكية، والتعبيرية، وأن تتسع لاستخدام الأسطورة والحكاية الشعبية والمثل، وأن تكون لها في وقت واحد، عدة مستويات وهذه روايتي «**الشمس في يوم غائم**» شاهد على ذلك.

● ما هو دور الوعي: السياسي والاجتماعي في عملية الإبداع، وهل تحس أن وعيك يمارس عليك رقابة خاصة أو يثقل عليك؟

●● الوعي هو كل العملية الإبداعية، شريطة أن يكون، كما الواقع، منعكساً في الذات المبدعة صادراً عنها. بكلمة أخرى ينبغي على الكاتب أن يفهم قوانين التطور الاجتماعي، وأن يمتلك مفهوماً متكاملاً عن العالم، وهذا الوعي في الذات هو الذي يحدد، في الإبداع، وبكامل الحرية، زاوية الرؤية ودرجتها، ويسعف الكاتب في انتقاء الذين يكتب عنهم والشكل الذي يكتب به، ويساعده في فهم نفسية الشخوص ودوافع سلوكهم في الحياة.

● **تريد أن تقول إن هذا الوعي ضروري للكاتب الواقعي: الملتزم؟**

●● الوعي ضروري لجميع الكتّاب وجميع الفنانين، ثم ان الواقع هو جذر في كل عمل أدبي أو فني، وقد قال المخرج السوفياتي سيرغي يوتيكفتش لأحد المراسلين الأجانب: «يجب أن أعترف ان ما يدهشني هـو لماذا تبقى غـير مفهومـة لمدة طـويلة تلك الحقيقة البسيـطة عن أن الـزهرة تنبت من البقلة، وأنـه لا وجود للبقلة دون جـذر وأن الجذور ترقد في الأرض، وان أشكال فننا والبحث الدائم عن الجديد مرتبـطة ارتباطاً لا ينفصم بـالبحث عن ذلك الجـديد في الـواقع المحيط بنـا، وأنها تتولد منه فقط» إن من يظنـون أنفسهم خارج الـواقع أو فـوقه، إنما يخدعون أنفسهم لا أكثر، والفـرق، كل الفـرق، يبقى بين واقـع وواقع، ومع أي واقع نحن، وكيف ننشىء من هذا الواقع عملاً أدبيـاً أو فنيـاً مبدعـاً يفتح عيـون الناس عـلى الحقيقة ولا يـزيـد في إسـدال الغشاوة عليها.

● **ماذا يبقى لذاتية الكاتب؟**

●● كـل الدور، الأشيـاء كلها في متنـاول الكاتب، ولكنهـا كلها تخرج من ذاته.

● **هل نجد شيئاً من ذاتيتك في شخصياتك؟**

●● نجد شيئاً ولكن ليس كل شيء، أشخاصي ليسوا أنا، وليسوا الآخرين، إنهم من صنعي، ولكن من نفخة الإبداع في الطين الـذي هو مادتي في تشكيل أبطالي.

● **إنك تسكب تألقاً فوق أشخاصك، فهل هذا موقف من الحياة؟**

●●إنه موقف في الفن مستمد من الحياة.

● **هذا التألق هل هو وميض الشيء الذي لم تستطع الحصول عليه؟**

●● التألق في الشخوص الروائية ناجم عن قوة الروح المبثوثة فيهم وصدقها، وربما كان الوميض الذي لهم هو توقي إلى أن أكون مثلهم. إنني أبدع أبطالي، غير أنني كثيراً ما عانيت الحسرة لأنني غير قادر أن أكون مثلهم.

● **وهذه الأحاسيس الحادة، والمطامع الواسعة، والرغبات الجامحة، أليست رؤية شاعرية؟**

●● الروائي شاعر على طريقته ـ وكل نثر دون شاعرية نثر غث وسقيم.

● **والطروسية، (نسبة إلى «الطروسي» بطل «الشراع والعاصفة») هل هي رؤية شاعرية للرجل والمرأة؟**

●● الطروسية هي فرح الحياة وكفاحها وشجاعتها، وقد قال الطروسي محدداً مفهومه للعيش بأن الحياة كفاح في البر والبحر، وكل كفاح يقوم على الفرح والشجاعة، يقوم على الشاعرية بالضرورة.

● **المرأة الزوجة والأم، لماذا هي ناقصة الصفات لديك؟.**

●● من زعم هذا؟ المرأة والمستقبل هما قضية أدبي، ويأتي الحب

دائماً رباطاً إنسانياً فيه كل الاحترام للمرأة وكل التجلي لأنبل الصفات فيها. . أقول إن الذين يزعمون غير ذلك لم يقرأوا كتبي؟

● في «الياطر» عفوية مذهلة ولكن من ينقب فيها يجدها عفوية مدروسة فكيف توفق بين ذلك؟

●● لست أدري، إن عفويتي صادقة ولكنها واعية،وهذا ما يؤكد أن الوعي يزيد من القدرة على ممارسة العفوية في النطاق الذي لا تتحول فيه إلى فوضوية.

● لقد تأثرت بجملة من الروائيين والشعراء والرسامين والموسيقيين، فهل هذا صحيح، وهل يمكن تسمية بعضهم؟

●● تأثرت ببعض الروائيين والشعراء وبشيء من الموسيقى والرسم، وفي كل مرحلة من العمر يكون للمرء كتّابه المفضلون، النقاد هم الذين يستطيعون اكتشاف الروائيين الذين تأثرت بهم، أما أَحبهم إلى قلبي فهو همنجواي وقبله كان غوركي ومن الشعراء المتنبي وناظم حكمت ونيرودا.

● ما نوع مطالعاتك؟

●● مطالعاتي متعددة، إلا أنني بحكم المشاغل مقصر في هذا المجال، ولهذا فإن ثقافتي ليست على النحو الذي يرضيني.

● هل تؤمن بالتجديد في أسلوب التقنية الروائية؟

●● نعم.

● **من هم الروائيون العرب الذين أعجبت بهم؟**

●● نجيب محفوظ وجمال الغيطاني، والطيب صالح، وغسان كنفاني.

● **ما هو آخر عمل انجزته؟**

●● قصة «حكاية بحار».

● **متى تنتهي روايتك الجديدة «المستنقع»؟**

●● هذا العام (١٩٧٦).

● **هل لديك كتب تحت الطبع؟**

●● يصدر لي هذا الشهر كتابان: الأول مجموعة قصص عنوانها «الابنوسة البيضاء» والثاني كتاب بعنوان «أدب الحرب» بالاشتراك مع الدكتورة نجاح العطار.

● **ومشاريعك؟**

●● كثيرة، وقد لا أنفذ منها شيئاً. ذلك يتوقف على الوقت.. والمزاج الفني.

● **أتعبتك؟**

●● جداً.

● **ولكن ليس إلى الدرجة التي تزيد في عزمك على اعتزال الكتابة؟**

●● لا، ولكن إلى الدرجة التي تجعلني أعتذر عن المقابلات الصحفية مستقبلاً.

● **صحيح؟**

●● هذه دعابة□

أجرت الحوار: نهلة كامل

(ملحق جريدة «الثورة»: ٢٢/٤/١٩٧٦)

۷۷/۳/۱۱

ـ ثلاثية «بقايا صور»...
سيرة ذاتية وغير ذاتية في آن

● لعملية تذكر الماضي وقعٌ خاص في النفس، خاصة إذا كان هذا الماضي مؤلماً بالصورة التي وردت في روايتيك الذاتيتين: «بقايا صور» و«المستنقع» فكيف تسنّى لك أن تعرض المشاهد على هذه الدرجة من الوضوح الكلامي، والتنزه البعيد عن العاطفة الميلودرامية، مع أنك تكتب ترجمة ذاتية؟

●● إنني لستُ ماضوي التفكير، وأعرف كيف أفرّق بين فكر الماضي وفكر الحاضر والمستقبل، وكيف أنظر من خلال رؤية مستقبلية إلى الأشياء الجديدة، أو التي هي في رحم الجديد. غير أن طبيعتي، ككاتب رواية، تميل بي دائماً إلى البعد عن الحدث زمنياً، حتى يُتاح لي أن أخرج من تحت وطأته الآنية، وأنظر إليه بصفاء أكبر وتقدير أشمل.

ذلك أن الحدث الآني يبهظ الروائي، ويجعل إنفعالاته وردود أفعاله تمتزج بكثير من ألوان الذاتية، في الحب أو الكره، في التذوق أو الفهم، وفي عملية استخلاص الجوهر التي هي كل هدف الكاتب في نهاية المطاف. لهذا فإنني لا أرغب عن تناول الحدث الآني في رواياتي، وأدع التجارب الحياتية التي عشتها تنضج في ذاتي، وبهذا

فقط يمكنني أن أتناولها في أعمالي الأدبية بالصدق والموضوعية اللازمين لها.

لا أريد أن يُفهم من هذا أنني لا أكتب إلا عن الماضي. إن الحاضر والمستقبل هما محط اهتمامي، غير أنه ليس ثمة ماضٍ خال من الإضافة إلى المستقبل، وليس ثمة حاضر إلا وهو في الصيرورة إلى الماضي، والمهم أن نمسك بلحظة الأزمة في العمل، وأن نلتقط المادة التي تتحدث عن الحاضر، أو تخدم هذا الحاضر، برغم أنها تتحدث عن الماضي، لا عن طريق الإسقاط وحده، بل بما في هذه المادة من قابلية حياة واستطالة إلى المستقبل.

لقد لاحظتُ وأنا أتقدّم في العمر، ان وقائع الطفولة البعيدة تنطفىء في مخيلتي شيئاً فشيئاً، وصور الماضي الموغل في القدم يقرضها النسيان، ويصوّحها التقادم، كما تفعل الشمس والريح والمطر في الصور والأزهار التي على القبور عادة، ولهذا عملتُ على جمع هذه الوقائع والصور في عمل أدبي روائي، هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن، لأنه يحكي عن حياة عائلة، وعن بيئة عاشت فيها هذه العائلة، مسترجعاً في ذاكرتي الأشياء كما وعيتها، أو كما سمعتها من والدي وأقاربي فيما بعد، في عملية توليف وابتكار، لا تطمس الأحداث كلها، ولا تستعيد الأحداث كلها، بل تنتقي منها وتبنيها بناء جديداً يقوم على أساس من الحقيقة التي كانت، ولكن ليس على حرفيتها بأية حال.

ذكرياتي، في «**بقايا صور**» تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات. إن تلك الدار القديمة في مدينة اللاذقية، والتي هُدمت فيما بعد، تتراءى لي كبقايا حلم، لأنني ولدت وحبوت ودرجت فيها. كانت بدء وعيي بالوجود، وظلّت رؤاها مزقاً، تتجمع وتتفرق، تظهر وتغيم،

تتسلسل، ينقطع تسلسلها، تنقلب، تتجلّى، وتّمحي بفعل الزمن، أو تّمحي بعض أجزائها، إلى أن قبضت على ما تبقى منها، وأعدت الترميم والتوليف وسد الفجوات، حتى تكاملت بقاياها واستقامت صوراً صالحة لمتابعة سياق حياة العائلة.

وقد تسنّى لي أن أعرض تلك المشاهد بوضوح، وبعيداً عن العاطفة الميلودرامية، لأنني حرصت على تظهير الصور كما انطبعت في الذات، وكما اكتملت مما سمعت من أهلي، دون أن أسمح لنفسي بأن تنزلق وراء مغريات المشاهد المثيرة وحدها، أو تخترع تلك المشاهد للإثارة، ومع أنني تأثرت، وانفعلتُ وبكيت أحياناً وأنا أسترجع طيوف الطفولة البعيدة الشقية، إلّا أن هذا التأثر والانفعال والحزن، ظل بعيداً عن دائرة السيطرة على العمل، واستطعتُ في مادتي الروائية أن أكون في منأى عن الميلودرامية، وأن ألاحق الأحداث بحرارة لكن بغير احتراق، وبغير صراخ، وبغير ندب، وربما كانت قوة انبعاث الأشياء الماضية في ذاكرتي تعطي تفسيراً لهذا التلقّي الساخن للأحداث، فيحسها القارىء وكأنها وقعت معي منذ عهد قريب.

إن الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي. في ذاتي ينضج، ويتصفّى، ويشف كقطرات الماء الصافي، ومع كل العمق الذي أعيش به الحاضر، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل ويبني لي مستقبلاً أحياناً، يندر أن أتناول مادتي إلا من تلك القطرات، من ذلك الشيء الذي تخمّر وتكرر وصار كحولاً قابلاً للاشتعال والتوهج في نفسي ما أن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية.

لقد كتبتُ **«بقايا صور»** لتعرُض، من خلال عيني طفل، بين الثالثة، والثامنة، حياة أسرة في العشرينات، ولكن الرواية عرضت أيضاً، حياة الريف في العشرينات، بكل ما فيه من جهل واستغلال

وبؤس وتخلف، وبكل ما أصابه من نكبة الحرير الطبيعي، هذه الصناعة الوطنية التي قتلها الحرير الاصطناعي، وماتت على أثره تربية دودة الحرير كإحدى الفعاليات الاقتصادية الزراعية في ريفنا، وكذلك قدمت الرواية إرهاصات الصراع بين الفلاحين والأغوات، الذي تجلّى في انتفاضة فلاحية لم يذكرها التاريخ الرسمي، لأنها كانت فردية ومعزولة فتألّقت مثل نيزك وانطفأت، تاركة علامة ثورية مبكرة في سماء الريف السوري الغارق في الشقاء، والذي بدأ يتململ ويتمرّد، في انفجارات عفوية صغيرة، فردية أو جماعية.

إن الطفل كان شاهداً على كل ذلك. ومَنْ هو هذا الطفل؟ إنه نموذج أدبي، ولهذا ينبغي أن نضع الأشياء في صورتها الصحيحة ونقول إن الأدب كان شاهداً، وكان شاهداً غير محايد، لأنه كان إلى جانب الفلاح ضد الاقطاعي، وإلى جانب القضية الوطنية ضد الهجمة الاقتصادية الاستعمارية التي هي غاية الانتداب الفرنسي في أوائل العشرينات من هذا العام، ويكفي الأدب أن يكون شاهداً، وعنصر تغيير، أو إلى جانب التغيير.

وعائلة الطفل التي ضاعت في الريف طوال ثلاث سنوات، تنتهي بأن ترحل عن هذا الريف بعد الانتفاضة الفلاحية، في عربة جاء بها الوالد بعد إطلاق سراحه.

«كانت عربة بحصان واحد، وبعجلات حديدية، كتلك التي جئنا بها إلى القرية قبل ثلاثة أعوام، وفي وسط هذه العربة وضعنا أمتنعنا، وتجمّعنا فوقها حول الأم، ومعنا أختنا الصغيرة الضريرة، وجلس الوالد قرب الحوذي، ولم يتكلم إلا نادراً.

«كان الليل في أوله، ونحن نسير على طريق العودة. وكانت

الدنيا شتاء، وظلمة، وريحاً ومطراً.

«وكان الطريق طويلاً، وقد لذنا بالصمت، وطمرت رأسي في حضن والدتي، التي ألقت علينا غطاء وقالت:

ـ ناموا يا صغاري.. نحن ذاهبون إلى المدينة».

هكذا تنتهي رواية «**بقايا صور**» ثم تبدأ رواية «**المستنقع**» من حيث انتهت سابقتها، فنقرأ في الصفحة الأولى:

«ها نحن في المدينة..»

وفي هذه المدينة، اسكندرونة، تنزل العائلة أولاً في الضواحي، ثم تنتقل إلى حي «الصاز» ـ ومعناها المستنقع ـ وهناك تعيش، ونحن نتابع حياتها، وحياة المدينة من خلال عيني الطفل أيضاً، في فترة الثلاثينات من هذا القرن، وإبان الأزمة الاقتصادية التي تعصف بالعالم، ويصدّرها الانتداب إلى سوريا، فنرى إلى فقر الحي، وفقر المدينة، وكفاح العائلة، وكفاح الحي والمدينة ونضال عمال المرفأ وسكة الحديد، كبدايات لنضال العمال في سوريا لتأليف نقابات لهم.. هذه البدايات الصعبة، المؤلمة التي تقمعها سلطة الانتداب، لأن النضال الاجتماعي فيها امتزج بالنضال الوطني.

هنا الحياة تختلف. الحياة في «**المستنقع**» غير الحياة في «**بقايا صور**» وإن كان الفقر واحداً والشقاء واحداً والتململ واحداً تقريباً، ونظل نتابع حياة عائلة الطفل، وحياة المدينة، والبيئة العمالية، من خلال عيني الطفل الذي يروي الأحداث كشاهد عليها أيضاً، إلى أن يبلغ الرابعة عشرة من عمره.

● **على الرغم من أن الرواية تعرض وضع الطبقة السفلى تماماً في المجتمع، فإن الإحساس الطبقي فيها أوضح من الصراع الطبقي، بمعنى أن هذا الأخير أظهر في**

رواياتك السابقة، أما هذه الرواية فتكتفي بعرضٍ شبه صامت وغني عن التعليق لقضية البؤس الاجتماعي والفكري!

●● هـذا صحيح، فنحن نلحظ أن التنـاقض الـرئيسي، في فـترة الثـلاثينـات ومـا بعـدهـا، إلى وقت الاستقـلال، يـظلّ بـين القـوى الـوطنية، والانتـداب. إن الصراع الطبقي يـظل ثانـويـاً، وفي ذلـك العهد المبكر لم يكن ثمـة وعي طبقي حتى يكون صراع طبقي. كـان هناك إحساس طبقي لدى العمال، كما كان هناك إحساس طبقي عنـد الفلاحين، ولكن هذا الاحساس لا يعبّر عن نفسه في شكل منظّم إلا في الفترات اللاحقـة، أي بعد الحـرب العالميـة الثانيـة، وهي فترة لا تصـل إليها روايـة «المستنقع» التي تكتفي بـأن تكون أمينـة لمـرحلتهـا التـاريخية، فتـظهر مـا كان فيهـا من بؤس اجتماعيٍ وفكري.

إن الـرواية ليست تـرجمة ذاتيـة، وليست تـأريخـاً لمـرحلة، ولكنهـا تتحـدث عن الذات كـما تتحدث عن البيئـة، وتتحدث عن الخـاص والعام في آن، وتقدم وقـائع الحيـاة الاجتماعيـة في فترة زمنيـة محددة، هي فترة الثلاثينات.

● لقد اخترتَ في روايتـك الجديـدة «المستنقع» أصعب النمـاذج وأعصاهـا على التطوير الروائي: ولدٌ حسّـاس جداً، مفـرط الذكـاء، مبالـغ في الانطواء. مثـل هذه الشخصية تنحو إلى النمو بعيداً عن المجتمـع وأحداثـه، فهي تجد مكـاناً لهـا بين التطورات الاجتماعية في الأربعينات، أي في الجـزء الثالث من الـرواية؟ كيف يمكن أن تتطور وتبقى محافظة على خصائها الأساسية؟

●● هذا الولد الذي كنتُه في يوم من الأيام، إذا ما اعتبرنا الرواية تـرجمة ذاتيـة في أحد مستـوياتهـا. قد كـان شخصية روائيـة مـطواعـة وعصيّة في آن. هو مطواع بمقدار ما نستطيع أن نكونه هو نفسه، وأن نعبّر عن إطلاله على الحيـاة ووعيه لهـا، ودهشته حيـالها، دون قسر أو مبالغة، ودون إسقـاط أو تعسّـف، وهو عصيّ دون ذلـك، أي عندمـا

نستخدمه شخصية جاهزة، نريد من خلالها أن نعبّر نحن الكبار عن أفكارنا، وهذا ما تجنبته في الروايتين.

الطفل ليس راوية أحداث اجتماعية أو تاريخية. إنه، بالتخصيص، راوية أحداث عائلية، وهذا هو الذاتي في الرواية، غير أن العائلة تعيش حياتها الاجتماعية، وتنعكس في ظروف معاشها وسلوكها ظروف المدينة وناسها، وعلى ذلك فإن أحداث هذه العائلة هي جزء من أحداث الريف في «**بقايا صور**» وجزء من أحداث المدينة في «المستنقع»، وهذا هو الشيء العام الذي ينبثق من الخاص في السياق الروائي، وهو ما يجعل الطفل يتطوّر بتطور الأحداث من حوله، مع المحافظة على خصائصه الأساسية، والعائلية، أو البيئية، وسيكون تطوره في الجزء الثالث كما كان تطوره في الجزء الثاني، نابعاً مما هو ذاتي ليندغم مع ما هو عام، وليس العكس، وعلى هذا فإن مجال تطوره الروائي ما يزال، وسيبقى، مفتوحاً.

إن الطريق المسدود أمام الشخصية الروائية يعبّر عن نفسه ما إن نصنع من تلك الشخصية بوقاً لنا، ونسخة عن الشخصية الفكرية التي نريدها، وصوتاً لصوتنا، وناطقاً بفكرنا، وهذا ما يجب أن نحذره، وقد حذرته دائماً، ولا أدري ما مقدار توفيقي في ذلك.. الشخصية الروائية حين تكون حية، انسانية، من لحم ودم تستطيع أن تعبّر عن واقعها، حتى من أعلى درجات الرؤية المستقبلية، ما دامت تعبّر عن واقع حي، ينمو، ويتطور، ويفهم الكاتب نموه وتطوره، وعناصر الموت والحياة فيه، وهذا الفهم هو لبّ الطرح الواقعي في الأدب.

● **من الناحية الشكلية المحض، روايتك الجديدة روايتان: إحداهما للبيئة والثانية لحياة الولد الذي يقوم بدور الراوية ويتشرّب ما حوله تدريجياً وببطء،**

كيف يتم التفاعل في نظرك بين البيئة وأصحابها، كيف تتولد إرادة التغيير عند الفرد؟

●● أحب أن أفهم من عبارة الناحية الشكلية المحض الناحية الأسلوبية، لأنه ليس من شكل محض ولا من محتوى محض، بل هما ملتحمان في شكل واحد.

الناحية الأسلوبية إذن اقتضت أن تكون الرواية على مستويين: فردي واجتماعي، أو خاص وعام كما قلت، ومن امتزاجهما تتشكل الرواية التي هي تاريخ عائلة في زمن وبيئة محدَّدين. والطفل الذي يتفتح وعيه تدريجياً، على ظروف عائلته من جهة، وظروف بيئته من جهة أخرى، يمتلك الوعي اللازم لكل هذه الظروف، وهذا الامتلاك للوعي هو بداية تحرّك الإرادة الإنسانية نحو التغيير، للانتقال من طور إلى آخر أفضل، أو من نظام - على نطاق الشعوب - إلى نظام أرقى وأكثر عدلاً وتقدماً.

إن إرادة التغيير لدى الفرد تنشأ من الوعي، ومن رغبة هذا الوعي في أن يعبّر عن نفسه في سلوك عملي لمصلحة المستقبل، وفي إطار من التنظيم والبعد عن الارتجال والعفوية.

● إذا لم يعش الكاتب حياة هذه الطبقة كما تصفها، فلا أعتقد أن في وسعه الكتابة عنها. الا تظن أن الواقعية بهذا المفهوم تقتصر على الكتّاب الذين تفرزهم كل طبقة بمفردها؟

وهذا يطرح مشكلة أخرى: القارىء يستجيب لكل أنواع الأدب الجيّد، فهل يغدو القارىء أرحب أفقاً، وأنشط خيالاً من الكاتب المحدود بطبقته - حسب المفهوم السابق؟

●● الواقعية في الأدب أرحب بكثير من الانحصار في نطاق

الكتّاب الذين تفرزهم كل طبقة بمفردها، لأن الكاتب الواقعي، من منطلقه الطبقي ذاته، وبضرورة هذا المنطلق، يمتلك مفهوماً عن العالم، أي عن كل الطبقات التي يتألف منها المجتمع، وهو حين يعبّر عن طبقته فإنه لا يستطيع أن يأخذها معزولة عن الطبقات الأخرى، ولا أن يتناولها تناولاً أحادي الجانب، وعلى هذا فإن ضيق الأفق إذا وُجد عند كاتب واقعي فهذه مسؤوليته لا مسؤولية الواقعية ذات الآفاق التي لا حد لرحابتها.

إن معرفتنا بالشيء، وتجاربنا فيه، تجعل لنا القدرة على فهمه بعمق، والتعبير عنه بعمق أيضاً، ولهذا فإن أفضل كتّاب الشعب هم الذين يخرجون من قلب الشعب، وإذا كانت كل طبقة تُفرز كتابها، فإن أفضل كتّاب الطبقات الأخرى، يأتون أيضاً إلى صفوف الطبقة العاملة والفلاحية، بحكم رؤيتهم المستقبلية، ورغبتهم في التعبير عن الحياة بصدق، ومناصرة العدالة الاجتماعية التي هي صبوة انسانية، غير أنه يظل القول إن كل طبقة تفرز كتابها صحيحاً، وهؤلاء الكتّاب يترجمون عن ذات طبقتهم من جهة، وعن موقف هذه الطبقة من نضال الأمة التحرري والتقدمي من جهة أخرى، ولا بد للعمال والفلاحين في كل مكان أن يفرزوا كتّابهم الذين يعبّرون عن حقيقة وأصالة حياة الريف وحياة العمل، وأن يسدّوا هذا النقص الحاصل في الأدب العربي في وقتنا الراهن.

● اسهامكم الروائي يشارك مشاركة فعالة في توجيه الرواية العربية نحو تصوير واقع مضى ـ ولكن ماذا عن واقع المستقبل، عن صورة المجتمع العربي الاشتراكي الموحد، هل من وظيفة الرواية أن تعبر عنه وتبشر به، وكيف؟

●● تناول الماضي والحاضر في أعمالي الروائية تحدثت عنه بتفصيل في مطلع هذه المقابلة، وأحب أن أؤكد أن الرواية كجنس أدبي لا

يمكن إلا أن تتحدّث عن ماضٍ يحمل إضافته إلى الحاضر والمستقبل، ما دامت الرواية تتطلّب بعداً زمنياً عن الحدث، لأنها تأخذ الحياة في معطاها الشامل، ولا تكتفي باللقطة الآنية كما القصة القصيرة.

والمجتمع العربي الاشتراكي الموحّد هو أمنية قومية ووطنية وإنسانية بالغة الأهمية، والتبشير به ضرورة من ضرورات الأدب، رواية كان أم قصة أم مسرحية، غير أن التعبير عنه، كواقع معاش، هو غير التبشير به كأمنية، فالواقع يجد صياغته في العمل الأدبي، وخاصة الرواية، بعد فترة زمنية كافية لاختمار الحدث، ولا بد لحدث قومي وإنساني كالمجتمع العربي الاشتراكي من أن يجد تعبيراً عن ذاته في نتاجات الأدباء العرب مستقبلاً.

● ما هي مشروعاتكم المقبلة؟

●● لا شيء محدّد في الوقت الحاضر. عليّ أن أقرأ وأقرأ وأقرأ، ولكن مشاغل الحياة لا تسمح بإرواء هذا الظمأ إلى القراءة مع الأسف، فالأديب في بلادنا مرهق بين العمل اليومي لأجل اللقمة وبين العمل الأدبي الابداعي الذي يتطلب وقتاً وعافية جسدية ونفسية.

لذلك أحب أن أقتصد في الكلام على مشاريعي الأدبية المقبلة، لأنه من غير المفيد أن أعد بشيء ولا أحققه.

لقد علمتني الأيام أن أتهيب جمهور القراء وأحن إليه في آن واحد. □

أجرى الحوار: محي الدين صبحي

(جريدة «تشرين» السورية: ١١/٣/١٩٧٧)

ـ نعم.. المستقبل للرواية!

قولوا هذا عن لساني..

■ هذه المقابلة تستمد أهميتها الخاصة، التاريخية، من كونها تستشرف المستقبل، إذْ تؤكد بثقة أن «المستقبل للرواية في الأدب العربي الحديث» . . وتتضمّن تقييماً لمسار الرواية العربية حتى عام إجراء المقابلة . . كما تكشف عن بعض «طقوس» حنا مينه وعذاباته في كتابة الرواية .

على أن هذه المقابلة لا تحمل اسم المحاوِر، ولا اسم الصحيفة التي نُشرت فيها، ولا تاريخ إجرائها! . . ولكن حنّا يشير في خاتمتها إلى واقعة البدء بنشر الطبعة الثانية من رواياته في «دار الآداب»، كحدث جديد، وكان هذا الإصدار ـ وقد بدأ عام ١٩٧٧ . . فترجّح لدينا أن المقابلة أجريت في ذلك العام نفسه، أو في العام الذي تلاه ١٩٧٨ .

ولا بد من الإشارة هنا: إن السنوات العشر الأخيرة حملت نتاجاً روائياً مزدهراً، في الكم والنوع وفي الانتشار، مما يؤكد صحّة استشراف حنا مينه ويبرر ثقته بأن المستقبل هو، بالفعل، للرواية في الأدب العربي — المحرر□

● الرواية العربية ما تزال في مرحلة مخاض بين جيلين، ما هي النقلة المطلوبة في رأيك للعبور من أساليب الجيل المؤسس إلى أفق جديد. ما هي الأشكال والمضامين التي تراها لهذا الأفق؟

●● أتساءل أولاً: هل حقاً الرواية العربية ما تزال في «مرحلة مخاض»؟ وهل مرور حوالى خمسين عاماً على ولادة الرواية العربية، من «زينب» **لهيكل** إلى «عودة الروح» **لتوفيق الحكيم**، إلى «الرغيف» **لتوفيق يوسف عواد**، إلى روايات **نجيب محفوظ** الأولى، لم يتجاوز بنا مرحلة «المخاض» إلى مرحلة الولادة فاليفاعة فاستواء الشباب؟ وإذا كان هذا «المخاض» محصوراً بين جيلين، الجيل المؤسس والجيل الجديد، أفلم تتم الولادة على أيدي الجيل الجديد، في الأشكال والمضامين، التي تفترق، وتختلف كلياً عنها لدى الجيل المؤسس؟

لقد تمّت النقلة، ولا حاجة للإلحاح عليها، بمعنى لا حاجة إلى استمرار الدفع نحو شكل جديد للرواية العربية، فُهم منه في الستينات، أنه كل العمل الروائي، فرأينا سباقاً نحو الشكلية البحتة، في الاقتراب من شكل «الرواية الجديدة» التي صارت لا رواية على يد **آلان روب غرييه**، وفي الاعجاب الشكلي البحت، التقليدي، الممسوخ، **بفولكنر وجيمس جويس**.. إن الشكل يتحدد بالمضمون، فكل مضمون يتطلب شكله، وعندما تتغير المضامين تتغير الأشكال، لقد جربت ذلك بنفسي، ففي «**الشراع والعاصفة**» هذه الملحمة البحرية، لم يكن الشكل في «**المصابيح الزرق**» نفسه بقادر أن ينهض بالمضمون فيها، واختلف شكل «**الشمس في يوم غائم**» عن «**الشراع والعاصفة**»، لأن «**الشمس**» ذات مضمون متعدّد المستويات، فيه الواقعية اساساً، ولكن فيه الرمز والأسطورة. كذلك اختلف الشكل في «**الياطر**» التي تقوم على تداعيات خواطر بطلها «زكريا المرسنلي»، عن الشكل في «**بقايا صور**» التي تؤرخ حياة

عائلة، لأن الواقعية الكلاسيكية، ذات الغنائية، هي الأقدر هنا على استيعاب المضمون. والروائي، حين يشرع بكتابة رواية ما، رواية حقيقية، لا يخترع الشكل أولاً، فهذا يأتي من خلال العمل، لا بعفوية تامة، ولكن بغير قسر أيضاً.

إن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» **للطيب صالح** تختلف في إطارها ومضمونها عن «زقاق المدق» **لنجيب محفوظ**، وروايات **اسماعيل فهد اسماعيل** تختلف عن روايات **فارس زرزور**. فإن **اسماعيل فهد اسماعيل** عبّر، بالشكل الجديد، بالمضمون الجديد، عن الإنسان في ألمه الداخلي، وبحثه عن الخلاص من خلال مقاومة فردية ترفض الواقع القائم، بينما **فارس زرزور** اعتمد الشكل التقليدي، شكل الجيل المؤسس، لأنه تناول مواضيع تشبه، إلى حد بعيد، مواضيع ذلك الجيل.

أريد أن أقول إن الرواية العربية تنتقل من طور إلى آخر، ولكن هذه الرواية في ارتكازها إلى الواقع، تظل تعطي جديداً في الشكل والمضمون، بينما لم تستطع الروايات الذهنية والنفسية، المخترعة، المركّبة بغير سندٍ واقعي، وبغير فن، أن تعطي أي شيء. إن المرحوم **جورج سالم** استورد الشكل والمضمون الكافكويين، وأسقطهما على المشاكل المحلية، فلم ينجح ولم يترك أثراً. ذلك أننا نواجه قضايا، من خارج الإنسان وداخله، تختلف عن تلك التي واجهها **كافكا**، ونحن في هذه المشاكل لا ننتظر «غودو» بل نعرف ما نريد وما ننتظر، فالكفاح التحرري والاجتماعي يطرح علينا قضايا صريحة، واضحة، نعرف فيها مَنْ العدو، وأين الخطر، وكيف تكون المقاومة، في تحديد لا نحتاج معه إلى هذه السراديبية والمشاعر المضغوطة إلى حد النزع، بسبب من احساس بالمأساة دون القدرة على تحديد مصدرها.

إنني مع البحث الدائم عن الشكل المتقدم للرواية، شريطة أن

يكون لها مضمون متقدم أيضاً، والأفق الجديد الذي ينتظر الرواية العربية هو أفق المحلية، بكل ما فيها من طروح وقضايا بكر، وليس بنا حاجة، في الوقت الراهن، إلى استيراد أشكال ومضامين من الخارج، لمجرد الرغبة في العالمية، ولكي نعالج مواضيع يعالجها غيرنا، خاصة ما تعلق منها بالعبث والضياع، لأن هذه نَبْتُ مجتمع رأسمالي في مرحلة التأزم والانحلال، بينما نعيش ظروف مجتمع فتي، مناضل، تدور فيه المعارك على كل صعيد، وتنادي الكتّاب قائلة: أنا هنا! ثم ان بعض أشكال الجيل الجديد قد عرفها الجيل المؤسس، فمثلاً شكل الأصوات المتناوبة في الرواية الذي كتب به **يوسف القعيد** روايته «الحرب في بر مصر» كتب به **غائب طعمه فرمان** أيضاً.

● **أي بناء للرواية تفضّل؟ وما رأيك في التجارب الشكلية؟ هل استطاعت هذه التجارب تجاوز البنية الكلاسيكية، وإلى أي مدى؟**

●● أفضل البناء الكلاسيكي الجديد، الذي لا يأخذ بناء الرواية عند **تولستوي** أو **ديستويفسكي** أو **توفيق الحكيم** أخذاً كاملاً، ولا يقطع معه قطعاً كاملاً أيضاً. لقد صدرت قبل سنتين رواية كلاسيكية في إيطاليا، فكتب عنها أحد النقاد قائلاً: «هذه رواية!»، وهذه الهتفة التوكيدية ليست مجانية، وليست من باب التحيّز للشكل الكلاسيكي، لكنها ردّ متطرف على شكل «الرواية الجديدة» التي انعدم فيها الخيط الروائي، والإيقاع والتشويق، وصار القارىء مضطراً إلى إكمال قراءتها برغبة الاطلاع، ورغبة الوقوف على هذا النوع من الطرح الفكري، أو التشوش الذهني الذي يُسمَّى رواية.

إن التجارب الشكلية التي بدأت مع الستينات كانت مفيدة. **فجمال الغيطاني** في مصر، لم يتخلّ عن الشكل الكلاسيكي، لكنه جدّد فيه، ولهذا نقرأ «الزيني بركات» بلذةٍ وشغف، **والطاهر الوطار**

في الجزائر، لم يغادر الشكل الكلاسيكي في «اللاز» لكنه أعطاه تجديداً طيباً، وأحسب أن الشكل الكلاسيكي الجديد هذا مطلوب وضروري لنا، بحكم المضامين التي نعالجها، وقد خرج **اميل حبيبي** في روايته «سداسية الأيام الستة» عن إطار الكلاسيكية، لكن خروجه كان تجديداً مقبولاً، كان خلاصاً من تزمّت الشكل القديم، دون الايغال في الشكلية على نحو ما فعل أصحاب المنولوجات الداخلية، الذين يستعينون بالأسود والأبيض في الحروف، ليعرف القارىء إلى أي من الأبطال يعود الاستبطان.

● من هم أبطالك؟ علاقاتهم بالماضي، بالحاضر، بالمستقبل؟

●● أبطالي هم جزء من الواقع الذي أتناوله في عملي الروائي، وجزء منّي أنا الذي يخرج الواقع من خلاله فيصبح واقعاً آخر. ولست أذكر أبداً أنني اخترعت شخصية من العدم، أي أنشأتها روائياً بصورتها المتكاملة دون أن يكون لها أي قوام في الحياة الواقعية التي عشتها. ليس معنى هذا أنني لا أبتكر. على العكس، شخصياتي كلها مبتكرة، لكنها تجد مشابه لها، في نطفتها الأساسية، في الواقع المعاش، ثم أشكّلها، أو تتشكل هي، من خلال سياق الرواية، دون قسر ولا إكراه، فأبطالي يتمرّدون عليّ، ويطالبون أبداً بحيواتهم الخاصة. ومع أنني أمنح هؤلاء الأبطال استقلال الشخصية، وأحرص على عدم شدهم وتحريكهم بخيوط موصولة بأصابعي، إلا أن صلة الخالق بالمخلوق، في النطاق الأدبي، تظل تربطهم بي. إنني خالق بدوري، ولا أريد لمخلوقاتي أن تجرّني وراءها.

ولشدّ ما يُطرح عليّ هذا السؤال: أليس البطل الفلاني، في الرواية الفلانية، هو أنت؟ أو هو هذا أو ذاك من الناس؟ ولشدّ ما زعم

البحّارة، بعد قراءة «**الشراع والعاصفة**» انهم يعرفون من يكون «الطروسي»، أو أنهم يعرفون بحّارة يشبهونه، أو أن خالَ هذا أو عمّ ذاك من القراء هو «الطروسي»، وأنا أجيب بأن «الطروسي» ليس أنا وليس واحداً من الناس الذين تعرفون، وإنما هو شخصية مستعارة من إحدى أقاصيص والدي، ليس بفعلها الروائي، بل بمهارتها وشجاعتها، وقد أخذتُ هذه النواة وبنيت عليها الشخصية الروائية.

ثم أن أبطالي هم أنا وليسوا أنا في آن. فيهم أثر الخالق في المخلوق. وهذا كل شيء، «فزكريا المرسنلي» شخصية عجيبة في «**الياطر**» وقد صغتها من شخصية رجل يدعى «أبو خضور»، عرفته في أحد أحياء اللاذقية الشعبية، لكنني لم أحتفظ من شخصية الرجل سوى الصفة الأساسية: الوحشية والبوهيمية الفطرية، وبعد ذلك أفرغت عليها من ابتكاري ما جعلها شخصية روائية في الشكل الذي هي عليه في «**الياطر**».

بكلمة: أبطالي موجودون وغير موجودين، لهم سَنَد في الواقع وما تبقّى خلقته أنا، لكنني خلقته من نفس الطينة التي كان يمكن أن يكون عليها، لو قدّر له أن يوجد في مثل هذه الظروف والبيئة التي وضعته فيها.

وإذا كان أبطالي يمتون بسبب إلى الماضي، بحكم العمل الروائي الذي يتحوّل فيه الحاضر إلى ماضٍ دائماً، فإن لهم إضافتهم إلى الحاضر والمستقبل. لقد وجدت دائماً من يقول: إن «الأم» في «**بقايا صور**» هي أمي، وأن «فياض» في «**الثلج يأتي من النافذة**» هو المثقف الفلاني، ومعنى هذا أن هؤلاء الأبطال، يعيشون حياة مستمرة، بسبب الإضافة المستقبلية التي يحملون. إنني لا أكتب إلا عن أشياء وشخصيات عرفتها وشاهدتها، وهي، بحكم هذا، من الماضي،

لكنها خلقت للأزمنة الثلاثة، ودون ذلك ما كانت ذات حياة.. كانت أشباحاً، ولم يكن من اليسير أن تعيش في أذهان الناس كما يعيش «الطروسي» و«المرسنلي» و«اسبيرو الأعور» وغيرهم.

● **كيف تكتب الرواية؟ ما هي هنيهات الأيام السبعة لعملك الروائي؟**

●● أكتبها بغير طقوس ولا احتفالات. إنني ألعن الساعة التي كتبت فيها، أتعذب، أشعر بألم وحزن، وأعتبر الكتابة مهنة شاقة وتعيسة، لذلك فإن الوقت الذي أكتب فيه ليس الوقت المبهج في حياتي. أن أمضي في الشارع، يدي في جيبي، وأنا أصفر لحناً خفيفاً، أو أجلس على صخرة، فوق وادٍ عميق، أو أقف أمام البحر.. وأتأمل هذا المدى الأزرق المترامي، هذا الأفق الرحيب، البعيد، الذي يناديني... تلك هي سعادتي. لذلك لا أخصص وقتاً معلوماً للكتابة. حين تتسامى أشواقي إلى التضحية، ويضجّ في ذاتي شخوصي، طالبين حقهم في الحياة، وتتملكني مشاعر المسؤولية، ويؤنبني ضميري على تقاعسي وكسلي، أهب من رقادي وأركض إلى الأوراق. أحياناً يحدث هذا نهاراً، فأدخل غرفتي وأقفل الباب. أغلق النوافذ، أسدل الستائر، أشعل المصباح، وأروح في الغرفة وأجيء، وأتنفس بعمق، وأشرع بالعمل.. لكنني سرعان ما أتعب. من يقرأ فنّي يحسب أن الكلمات واتتني بسهولة، وأن الأحداث ارتسمت على الورق بيسر، وهذا من أثر الصنعة، أما في الواقع فإنني أبذل جهداً كبيراً، وتتوتر أعصابي، وتحترق كما السكائر في المنافض من حولي.. إنني أتعب، وقد يكون مردّ ذلك إلى الشح في موهبتي وخيالي، ولهذا ترهقني الكتابة، تناصبني العداء، تكرهني وأكرهها، وكثيراً ما راودتني نفسي على الفرار، على قذف أوراقي وأقلامي من النافذة، ثم اعتزال الكتابة إلى الأبد...

يقال إن خلاص الفنان في فنه. يقول أصحابي وزملائي إنهم يجدون خلاصهم في الكتابة. هل ينطبق هذا علي؟ أشك.. لكنني، حين لا أكتب، أتألم أيضاً.. القلق يفترس أعصابي، ومن المدهش أن بعضهم يغبطني على هدوئي وتفاؤلي.. كيف أفسر هذه الازدواجية؟ لقد بلغت أعصابي حداً من الرهافة أعجب كيف تستمر معه على المقاومة. أنا على يقين أن الله لم يمنحني ولا مثقال ذرة من تلك الطاقة العجيبة التي أسمع أن بعض الكتّاب يتحلون بها، بحيث يشرعون، كل يوم، في وقت معين، بالكتابة، ويمضون في ذلك إلى ساعة معينة. إنني أحسد نجيب محفوظ على ذلك.

ليس لي وقت معيّن للكتابة. قد أنقطع شهراً، شهرين، ثم أعمل كالمجنون، وفجأة أنقطع من جديد، وفي كل مرة أقسم على هجر هذه اللعبة الجهنمية، وأعود إليها كرة أخرى.

● علاقة الرواية بالوقائع السياسية وهي الأظهر في مجتمعنا اليوم. متى اللقاء ومتى الانقطاع؟

●● في عملي، ليس ثمة علاقة مباشرة بين الرواية والوقائع السياسية. أتناول الحدث الذي يتضمّن في ذاته واقعاً سياسياً، وأتجنب دائماً ذلك الفخ الذي يغري بأن نجد لأفكارنا، الفلسفية والنفسية، ولوقائعنا السياسية أو القلبية، إطاراً قصصياً. أنا كاتب حدث ينطوي على فكرة ولست كاتب أفكار ومقولات تبحث عن أحداث. ليس معنى هذا أنني أخشى الأحداث السياسية، أو الوقائع التاريخية، وأخاف من فقدان الجمالية إذا قاربتها. إن الجمالية تتوقف على الصدق، وعلى الصياغة الفنية، وعلى معرفة البيئة والحياة، وعلى الإحساس الكامل، العميق، بالأشياء من حول الكاتب أو الفنان،

لكنني أكره أن أتناول أحداثاً سياسية بذاتها، فأضع لها إطاراً، وأضع أفكاري على ألسنة الأبطال.

اللقاء والانقطاع بين العمل الفني والسياسة يكونان في حالتين: في حال تطابق المناسبة الخارجية والمناسبة الداخلية، أي أن يكون الكاتب مشبعاً بالحدث السياسي الذي يكتب عنه، وأن يجد لذلك الصياغة الفنية التامة. هنا يكون اللقاء. ويكون الانقطاع حين نقسر أنفسنا، بدافع معركة راهنة، مبدأ ما، أو ظرف سياسي، أو أفكار حماسية، على إسقاط ايديولوجيتنا على عملنا، في تعسّف ظاهر، يصل إلى مرحلة الصراخ.. في هذه الحال، يحسن أن ندرج أفكارنا في مقال سياسي وينتهي الأمر.. الفن لا يقبل هذه الأنشوطة.

● **من يلفتك، وانت السابق، من الروائيين الشباب؟**

●● جمال الغيطاني، يوسف القعيد، صنع الله ابراهيم في مصر، الطاهر وطّار في الجزائر، اسماعيل فهد اسماعيل في الكويت، الطيب صالح في السودان، عبد الرحمن منيف في السعودية، محمود صغيري في اليمن، يحيى يخلف من فلسطين، هاني الراهب، أحمد يوسف داوود، نبيل سليمان، عبدالنبي حجازي في سوريا، وهناك غيرهم ممن لا أذكرهم الآن.

● **الرواية عند أكثر الشعوب لها الصدارة، أما عند العرب فهذا المكان للشعر. هل تطمح الرواية العربية أن تلعب دور الشعر من حيث تسجيل الوجدان العام؟ هل تستطيع؟ في هذه الحالة ما الشروط المطلوبة؟**

●● طموح الرواية العربية لأن تلعب دور الصدارة، مثلما كان الشعر سابقاً، طموح مشروع ومؤكد. إنها قادرة أن تجمع في ذاتها

إيقاع القصة وموسيقى الشعر، وقادرة أن تستوعب التشويق والنغم واللون، وبهذا تفضل الشعر، خاصة وهو يعاني أزمة حداثته الآن، أي أنه يدور في حلقة الحداثة التي وطد قاعدتها دون أن يستطيع أن يشق لنفسه مسيلاً يخرج به إلى النهر العظيم. لقد استنفد الشعر الحديث، عند كثرة من قائليه، اللغة والرموز والاحالات التاريخية، كما أستنفد الاستعارات والتشبيهات والألوان، وهو يبدو الآن في أزمة حقيقية، ودون الرجوع إلى البساطة التي عرفها شعر المقاومة في مرحلته الأولى، وإلى قضايا الشعب الأساسية، فإنه سيراوح في مكانه ويخسر دوره كمعبّر عن ضمير الأمة الوطني والاجتماعي. إن المرأة تكاد تختفي من هذا الشعر، وإن ظهرت فيه فهي كشبح. ومن النادر أن نقرأ توجهاً شعرياً حقيقياً إلى المرأة، مع أنها قضية في القضية، وهي فعل إنساني من الدرجة الأولى، والحب في ابتهالاته نجوى صلاة تخشع لها البرية.

الرواية، فيما أعلم، تتفلّت من هذا الأسر. تعيش حياتها كاملة، ولهذا فإنها تستشرف أفقاً رحباً، وتكتسب أوساطاً جديدة من القراء، وقد أذهلتني الكثرة التي أقبلت على رواياتي في طبعتها الثانية الصادرة عن «دار الآداب»، وجعلتني أكتشف مكانة الرواية لدى شعبنا، ولهذا أتنبأ للرواية صدارة ما عرفتها من قبل، إذا هي عرفت أن تطرح القضايا، أوسع القضايا، أكثرها عبقاً بالحب والنضال والفرحة الإنسانية، وأكثرها صياغة لوجدانات الناس، طرحاً صحيحاً، فيه البساطة والشاعرية، وفيه الطبيعة المؤنسنة، والغوص على أعمق وأعقد المشاعر البشرية.

المستقبل للرواية... قولوا هذا عن لساني. □

(١٩٧٨)

ـ لماذا علينا أن نلجأ إلى «تيار الشعور» إذا كان مضمون العمل لا يتطلبه؟

● حنا مينـه.. انت روائي واقعي.. ولكن هذا الواقع يمنحك تنوعاً كثيفاً يعادل التأسيسات الغارقة في ذاتيتها لدى كتّاب الرواية الجديـدة. كيف يتكوّن فيك هذا النهج التوثيقي، إذا صحّ التعبير، بين العرض الواقعي والاتجاه الذاتي؟

●● كما أن الخيالي لا ينفصل عن الواقعي، كذلك الذاتي لا ينفصل عن الموضوعي. إن الجدلية موجودة هنا بكل أبعادها وكامل غناها، فالواقع يزخر بالخيال، بل إن الخيال في الواقع، بما هو عطاء طبيعة، وبما يصير عطاء إبداع، يتجلى بهالته الأشد تلوّناً وعبقاً وسحراً، دون أن يفقد صدقه وحرارته، ولهذا فهو خيال حقيقي يحلق بالواقع دون أن ينفصل عنه. الشيء نفسه بالنسبة للذاتي، فالموضوعية تبقى أحادية الجانب دون الذاتية، ومن المستحيل أن تكتمل الموضوعية إذا جرّدناها عمّا هو ذاتي، وخاصة في الفن. وإذا كان الواقع يمنحني تنوّعاً كثيفاً فلأنه قادر دائماً على منح هذا التنوع لمن يتناوله في حركته، في عبقه، في نغمه، في مادته المطواعة للتشكل إذا ما كان المتناول قد عاش الحياة ويعرفها معرفة عيان ومعاناة، وله القدرة على الكشف عنها كشفاً ابتكارياً مبدعاً.

علة الكتّاب الذاتيين الذين تشير إليهم أنهم يقيمون ما هو ذاتي مكان ما هو موضوعي، وبهذا يفقرون مادتهم، ويغزلون قطنهم على

الخاص منقطعاً عن العام، ومثل هـذا الغزل لا يعـطي الحياة خـطوطها الصحيحـة والكاملة، فـالتلازم هنـا ضروري، وهو ليس تـركيبيـاً في الإبـداع، بل من نسـج المادة الحيـة، ودونـه يبقى الصنيـع مبتسـراً، شاحباً، يتمحور على الذات وينغلق عليها.

أريـد أن أقـول إن الـواقـع يقـدّم جـدليـة الحيـاة، في تنـاقضهـا وانسجامها، في خـاصها وعـامها، في مـوضوعيتهـا وذاتيتها، وكـل ما علينا هو التقاط هذا الواقع، وجعله في الفن واقعاً آخر، فنيـاً، فلماذا إذن نتقوقع على ذاتنا، وهي واقـع من الواقع، ولا نريد أن نرصـد ما في ذاتنا وخارجها، حتى تستقيم لنا المعادلة؟

لنتصـور «الطروسي» بـطل «**الشراع والعـاصفـة**»، هـذا النـادر في أبـطال الروايـات كما قـال النقاد، مـاذا يبقى منه إذا جـرّدنا العـام في البحر والمدينة، عن الخاص في ذاته ومقهاه؟ بل ماذا يتبقى من «زكريا المرسلي» بطل «**الياطـر**»، لو عـاش في الغابـة لائباً في شـأنه الـذاتي، دون شأن المدينة العام، وناسها الذي هو واحـد منهم، والذي يـرتبط بهم إنسانياً واجتماعياً وكفاحياً؟

إن «مـدام بوفـاري» **لفلوبير** قـد استشعرت العـار لأنها تخلّت عن زوجهـا، وعرفت أنها، مثـل «آنا كـارانينـا»، قـد ضحّت مقـابـل لا شيء، وأن عارها هنا عار اجتماعي لا شخصي، ولذلك فإن الروايتين تقدمان واقعاً اجتماعيـاً، من خلال امـرأتين، ولا تقـدّمان امـرأتين في علاقة ذاتية منقطعة عن المجتمع، وهذا سر نجاحهما وشهرتهما.

الذاتية، وحدها، لا تصنع فناً، ولا تزيد عن تقديم ثرثرة أحاديـة الجانب.

● بيّن الروائي المعروف جيمس جويس أن الواقع الروائي المزعوم لا يقوم عـلى وقائع يمكن دراستها سوسيولوجيـاً، واستطراداً يمكن القـول إن الروايـة لا تُبنى

على قانون علمي للواقع، بل على صورة إنسانية للعالم شأنها في ذلك شأن كل علاقة بين الإنسان والعالم. إن الرواية تقترح علينا بعض الصور الأسطورية، وعلى الكاتب الروائي أن يعبّر عن الحياة الإنسانية من خلال بعض الخطط الأسطورية، هل تميل إلى هذا الطرح؟

●● كلا، إن هذا الفصل بين الواقع والإنسانية هو فصل تعسفي غير موجود في الحياة، فإذا كانت الطبيعة مؤنسنة، أي لا يمكن النظر إليها وتناولها وفهمها دون الإنسان، فكيف المجتمع إذن، الذي هو أساس الواقع؟ جيمس جويس، على فرض أنه قال إن الواقع الروائي المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيولوجياً، فهو مخطىء، وأنا لا أدري أين قال مثل هذا الكلام، وكيف يمكن أن يتهم الواقع الذي هو أصل في كل شيء بأنه مزعوم، فالمزعوم هنا يرتد عليه، لأنه يدعو إلى تجاهل الواقع الذي لم يعد هناك نقاش حول أولويته، وحول بنيان كل الروايات الكلاسيكية، وكل الأدب بعامة عليه، حتى وإن خيّل إلى بعضهم أنه بمعزل عن هذا الواقع، وأنه يستطيع الارتفاع فوقه.

الواقع، كما أفهمه، حركة الحياة. والإنسانية، المراد تأسيس الرواية عليها، ليست إلا جزءاً من هذا الواقع، والروائي يستطيع التعبير عن هذا الواقع بالأسطورة وغيرها، فالواقعية كمدرسة أدبية خلاقة تنطوي على الأسطورة والرمز والغنائية والرومانتيكية والتداعي والمونولوج الداخلي، وأنا أزعم أن جويس نفسه، في تعبيره عن الإنسان، حتى بالطريقة التي اختارها، إنما كان يستمد من الواقع ويعبّر عنه.

لماذا يريد بعضهم أن يفتري على الواقع ويتهمه بالعجز؟

● ما رأيك في اللجوء إلى ما يُعرف باسم «تيار الشعور» الذي حققه الروائي الفرنسي دي جوردان وطوره جيمس جويس وفولكنر.. وصار ظاهرة بارزة وشائعة في كتابة الرواية العالمية؟

●● لماذا علينا أن نلجأ إلى «تيار الشعور» إذا كان مضمون الرواية لا يتطلّبه؟ إن المضمون، في العمل الروائي، هو الذي يحدد الشكل، وهذا بدوره يُغني المضمون، وقد يأخذ الإنسان بتيار الشعور وقد لا يفعل، والمهم أن يقدم عملاً روائياً ناضجاً، بأية طريقة من طرق التعبير.

أنا لا أميل إلى طريقة **جويس** و**فولكنر**.. ولا أحبها أو أحبّذ تقليدها في الكتابة، وأفضل عليهما **أرنست همنغواي**، بطريقته الواقعية المبنية على المعاناة، وعلى معرفة الواقع بأدق خصائصه والتعبير عنه بأسلوب شاعري ينطوي على كل المقومات الضرورية للواقعية المبدعة، الرومانتيكية في بعض جوانبها، ذلك أننا لا نكتب للنخبة، ولا لعدد من المثقفين الذين نريد أن نبهرهم بالشكل، بل إلى الجماهير الواسعة التي تزيد نسبة الأمية فيها عن ٦٠ بالمائة في أكثر البلدان العربية، وترتفع إلى ٨٠ بالمئة في بعضها الآخر.

لقد كتب **جويس** و**فولكنر** لمجتمع غير مجتمعاتنا، وإذا كانوا يفهمونهما هناك، ويصران على قراءتهما، ويعيدان قراءة رواية مثل «الصخب والعنف» ثلاث مرات لكي يفهموها، فإن القراء عندنا غير قادرين على ذلك، والمشاكل التي تقرع أبوابهم غير مشكلة «الصخب والعنف» وطريقة تناولها يجب أن تكون أبسط من طريقة **فولكنر**.

إنني لا أرفض «تيار الشعور» وهو ليس جديداً في الرواية، فقد عرفنا شيئاً منه، ببساطة أكبر، في روايات كلاسيكية، مثل روايات **دوستيوفسكي**، ويمكن الإفادة من «تيار الشعور» في خلق روايات واقعية، مثلما فعلت في «**الياطر**»، دون أن يضطر القارىء إلى من يرشده عن المتكلم كل سطرين، باللجوء إلى الأحرف النافرة كما يفعل كتّاب يعتمدون طريقة **فولكنر**.

● يرى البعض أن هناك ملاحظة أساسية على بطل حنا مينه، وهي أن التصور السياسي هو الذي يقود التصور الاجتماعي، وهذا يخالف الواقع، فلا سياسة دون منهج، ولا عقيدة سياسية تستمد موادها من الفراغ، ولا بد من الانصهار في بوتقة الجماعة، وكلما كان المذهب السياسي مندمجاً بصورة الحياة الاجتماعية غدت التجربة أكثر حرارة وحيوية.. ثم ان الأبطال جميعاً يمثلون فترة زمنية محددة ما بين الحرب العالمية الثانية ونيل سوريا استقلالها عام ١٩٤٦، فما هو رأيك؟

●● الذين يبدون هذه الملاحظة غير محقّين. إما أنهم لم يقرأوا رواياتي أو أنهم لم يفهموها، وأنا أتجنّب عادة الدفاع عن أعمالي، لأنها تدافع عن نفسها، فإذا لم تكن كذلك فهي غير صالحة فنياً، وعندئذ لا أكترث بها.

في رواياتي لا يبرز ما هو سياسي إلّا من خلال الدلالة الاجتماعية التي تقدمها الأعمال، وهذه وظيفة الفن. إن «**الشراع والعاصفة**» و«**الشمس في يوم غائم**» و«**الياطر**» و«**بقايا صور**» وكل الأعمال الأخرى، تقدم حياة اجتماعية ونفسية حية صادقة، وما هو سياسي يأتي في أساس القضية الاجتماعية، وهذا ما أعطى تلك الروايات حرارة كبيرة، وتجسيداً للأبطال.

أبطالي يمثلون زمني، هذا القرن الذي أعيش فيه، وهم غير محدَّدين بسنوات معينة، ويملكون إضافتهم للمستقبل أيضاً، أي أنهم يمثلون حاضراً يتحرك نحو مستقبل، وبذلك يحققون نمو الزمن وتستمر صيرورة الحياة فيهم، ففي الأدب لا انفصال بين الزمن الآتي والزمن الحاضر، وكل حاضر سيصير ماضياً من فوره، والرواية في حاجتها إلى النضج في ذهن الروائي، تحتاج إلى الابتعاد عن الحدث والخروج من تحت وطأته الراهنة□

(مجلة «الكفاح العربي» - ١٩٧٨)

- من أنا؟.. لو عرفت لصرت حكيماً!

- «رابطة الكتاب العرب» مستمرة بشكل ما

● **حنا مينه، من انت؟**

●● لو عرف حنا مينه من هو لكان حكيماً، معرفة النفس رأس الحكمة، والمرء يخادع نفسه، أو تخادعه نفسه حين يظن أنه يعرفها، أو أنها أباحت له هذه المعرفة. أنا الآن في التاسعة والخمسين من عمري وفي آخر رواياتي «**الربيع والخريف**» اكتشفت أنني أجهل مشاعري، وأنها، دون أن أدري، لعبت بي لعبتها الصغيرة والمستمرة، زيّنت لي مظاهر سطحية، أما العمق فظلّ سراً من بعض أسرارها، ولم أكن، حتى هذه السن، أزعم أن تنوّع النفس البشرية يمكن أن يُدرَك، لكنني حسبت، أن نفسي وهي ملكي، حياتي، قد تكشّفت لي بعد طول المعاشرة، وأنني أصبحت أعرف معايبها ومحاسنها، وكان هذا في المآل، باطل الأباطيل وقبض الريح.

ولست أخجل أن أصارح قرائي أنني أكره نفسي، أكره صورتي في المرآة، وهي واجهة هذه النفس، وأرى أنني جاهل، والنضج الذي يلازم الكهولة لم يزدني إلاّ حكمة عوراء، وكان الأفضل هو اندفاع الشباب، على ما فيه من صبوة إلى المجهول، توق إلى ما وراء الأفق،

طموح ما لا يُدرَك، حلم في دائرة الإمكان وخارجها، شهوة تحرق الأعصاب، وشيطان في الجسد والروح، يجعلني أسهر الليالي في كتابة ذلك الشيء الجميل الذي فاتني.

إن الشباب هو، زمن العمل، الإبداع، القبض على الليل في كفّ لا تهاب، الإمساك بالنور بأصابع سليمانية، الترحال، جسداً، وخيالاً، وقد فعلتُ كل هذا، وحين أنظر إلى وراء أستشعر راحة الذي قال «لا عليّ ولا لي» فبلقيس كانت حبيبتي، وقد ضاجعتها على سرير ملكها، واغتصبتها على رمل الشاطىء المبلل، لكنني بقيت في نزوع لا يشفى، نزوع مرضي، هو القلق المفترس الذي ذعر منه بودلير، وفي وحدة، على كثرة الأصدقاء والمعجبين، ووفرة ما يحيط بي من مخلوقاتي، وحدة أهرب منها في أنصاف الليالي، مطوفاً في الشوارع عن ذاك الذي لا أعرفه، ولا اسم له.

وأشدّ ما يشقيني هو التساؤل المعذب عن العقل والنفس، وأي منهما هو المرشد، المحرّك، الهادي، الذي ينبغي أن أتبعه في دروب الشقاء إلى الخلاص المرتقب. ولكوني مادي النزعة فلسفياً، فأنا على قناعة أن عقلي ونفسي شيء واحد، وكلاهما مرن يعطيني الجواب الذي أحب، والتبرير الذي أتطلّب، لكن العاطفة، وهي جماع ردود الفعل المنعكسة عن جملتي العصبية، هي التي أحيا بها، وهي التي أحبها، وبها وحدها أتجنب البلادة والخمول والرتابة القاتلة، ذلك أن العاطفة فعل شقاء، وقد تعلمت في حياتي ألّا أنشد الراحة، لأنها موت، ينفي الحركة، يثبت السكون، يعجز عن التغيّر والتغيير، يوقف الكفاح الذي لولاه ما كان الفعل الإنساني، والتقدم البشري.

إنني أعرف من أين جئت: العدم، وأعرف إلى أين أمضي: العدم، وبينهما فترة وجود، سهاد بين سباتين كما يرى **المعري**، ولم

أكن في سهادي عنكبوتاً، أحيك خيوطاً لأصطاد بها ذباباً، بل كنت إنساناً، هذا الشرف الأكبر، المجد الذي لا يضاهى، وكانت لهذا الإنسان قضية، وكانت قضية كبيرة، لأنها في خدمة الحق والجمال والعدالة، أو ما نعبر عنه بالوطن والشعب، وما بين عدمين نهضت بهذه القضية ما وسعني، وناضلت بالجسد والدماغ، بالعمل والكتابة، وهذا ما يدعو إلى الراحة، وكان قميناً أن يولد في ذاتي هذه الراحة، لكنني معذب، لأن سؤالاً يلاحقني: «هل فعلت يا حنا كل ما كان يجب أن تفعل؟»

أخالف **أبا العلاء**: «ضجعة الموت رقدة يستريح المرء فيها»، لا، لا أريد الراحة، ما أقصر العمر، هذا السهاد بين نومين، وما أضيقه لإنسان، كي يحوز شرف إنسانيته، عليه أن يعمل ويعمل ويعمل.. وحين يأتي الموت، تكون دورة الحياة قد انتهت، تكون قد بدأت في غيري، وهذه هي السيرورة، هذه هي الحركة الدائمة، ومنها ثورة الوجود في توثّبها إلى أمام، إلى ما هو أفضل. وكل تمنٍّ للموت، نشداناً للراحة، فرار من المعركة، معركة الزمن، الذي هو زمننا، كيفما كان، وشرف العلى فيه الغلاب، وترك الأسف، لأننا جئنا فيه، ولم نأت في زمن أفضل، لأن علينا نحن أن نصنع هذا الأفضل، وكل زمن ينجب أبناءه الذين يصنعون الأفضل بالنسبة إليه، وهكذا إلى ما لا نهاية.

ما عدا هذا، فإن حنا مينه ليس شيئاً يُذكر. لا أعجوبة، لا أسطورة، لا شيء خارق. أحببت الحياة، باركتها، عشتها بعمق، نَبَتَ الشقاء على جلدي شجراً شعرياً يغطّي المسام، وصارعت هذا الشقاء، صرعته، صرعني، صرعته، والمعركة مفتوحة، وحين أغمض عيني لا تقتلني المنون بلا قتال فقد كان قتال طويل بيننا، وقتال سيستمر بعدنا، فالفرد جزء من مجموع، وهذا المجموع بشرية بكاملها تكبر ككرة الثلج، وتحترق كقرمة السنديان، لتنير الآتي،

الآتي الحبيب، الذي سنغني فيه أجمل أغانينا، كما قال **ناظم حكمت**.

أنا، إذن، كرة الثلج، وأنا السنديانة، والفرح والكفاح مهنتي، ومن الصبي الذي كنته يوماً إلى الكهل الذي أنا هو الآن، كنت طيراً مشرداً، ودرباً يشق، وأملاً ينمو، وطاقة تنفجر، وقافلة طليعية أنا معها، وشرفي الكبير أنني معها.

أجبت على السؤال؟. لا، ثرثرت قليلاً حوله، تركتُ قصتي لأنها معروفة، ما أردته الخلاصة لأن وقائع العمر في رواياتي مدوّنة، والخلاصة، لكل عمر، ما قدم الإنسان لأجل الإنسانية، وأنتم الحكم على ما قدمت، احكموا وحكمكم عادل وأنا أرتضيه.

● ما هو في اعتقادكم التأثير الذي تركتموه على الساحة الأدبية في مجال القصة والرواية؟

●● لا تأثير. على من يتأثر بي أن يتبعني على طريق الجحيم الذي سلكته، ولا أريد لأحد أن يفعل.

● في الماضي كانت توجد رابطة اسمها «رابطة الكتّاب العرب»، وكانت تعبّر بشكل صادق عن زمنها... ترى هل انفرط عقدها لانها لم تتجاوب مع متطلبات العصر، أم لان اعضاءها تفرقوا؟

●● «رابطة الكتّاب العرب» كانت شهادة أدبية على زمنها، كانت بداية نهوض أدبي، وعلامة على نزول الأدب من برجه العاجي، وضربة قاضية للرومانسية، التاريخ الأدبي يُفرد، وسيفردأكثر، صفحات لهذه الرابطة، التي لم تتوقف بل اغتيلت، اغتالوها عام ١٩٥٩ مع ما اغتالوا من نهوض وطني تقدمي فكان الانحسار في كل شيء بعد ذلك مع الأسف.

لكن دوحة الرابطة ما زالت تورق وتزهر. الذين واصلوا الطريق من أعضائها ما زالوا في ساحة الإبداع، يبدعون، الآن، كأفراد، برغم أنهم، شكلياً، ينتمون إلى اتحادات أدبية.. اتحادات رسمية، ميتة، بعض أعضائها الذين هم بكثرة الأعشاب، يكتبون مواضيع إنشاء مدرسية، وبكثير من الصعوبة.

● هل يمكن أن تعطينا رأياً نقدياً بزملائك الكتّاب الذين عاصروك ويمكن اعتبارهم من أبناء جيلك؟

●● الرأي النقدي متروك للنقاد، لا أريد أن أغتصب هذا الحق، ثم ما الفائدة من تعداد الأسماء؟ كل المبدعين، الذين قاماتهم حور باسقة، كانوا أعضاء في الرابطة، أو من أصدقائها، وهم يواصلون الطريق.. أما الذين سقطوا، فهؤلاء تعبوا، نضبوا، ولم تعد لهم قضية، وهم، على كل حال قلّة، وحتى الذين قلّ انتاجهم، فإن ما أعطوه يكفي لحفظ مكانة كبيرة لهم في حياتهم الأدبية.. إن **يوسف ادريس، وسعيد حورانية** وأمثالهما، أصحاب مدرسة، أصحاب فتح، وكل الذين جاؤوا بعدهم قصروا عن اللحاق بهم.. قصتهم كانت قصة وليست لعبة لفظية، شكلية، سردابية كما عند الذين يشبهون الخلد، في فتح أنفاق مظلمة والاختباء بها خوفاً من النور.

● من الواضح أنك ركزت في رواياتك على سنوات الثلاثين، لماذا هذا التركيز، وماذا ترمي من ورائه؟

●● رواياتي تشمل كل السنوات، من العهد العثماني إلى الانتداب الفرنسي إلى اليوم.. من يزعم غير ذلك غير مطلع عليها، الماضي حاضر أيضاً، والرواية ذات أحداث ماضية، ومضامين حاضرة، أما

بالنسبة إليّ فقد وظّفتُ كل ذلك في خدمة المستقبل، من خلال رؤية تحمل إضافتها إلى الآتي. . .

● تلعب المرأة دوراً هاماً في حياة المجتمع. وقد اهتممت ببناء بطلات رواياتك بشكل جيد.. ما هي أحب بطلاتك إلى قلبك؟ هل هي المرأة التركمانية مثلاً؟ وهل تجد فيها تجسيداً للمرأة التي تريد؟

●● لا أقول جديداً حين أخلع على المرأة أبهى الصفات، الأم، الخصب، المجتمع، التقدم، وكل ما يجعل حياتنا مستمرة، حلوة، متطورة، يحمل اسم المرأة، فعلها، أثرها، أبارك المرأة ثلاثاً.

أَحَب بطلاتي إلي «امرأة القبو». . أما التي تجسد المرأة التي أريد فما زالت وهماً، أسطورة، جنية قمر، يبحث عنها «كرم» بطل روايتي الجديدة **«الربيع والخريف»**.

ارفعوا للمرأة تمثالاً. . كونوا من حضارة القرن العشرين، فموقف الرجل من المرأة قضية حضارية، ولا عبرة بالشهادات الكبيرة. المهم هو الفهم التاريخي، والاتساق معه. . كفّوا عن النرجسة بذكوريتكم يا عناترة هذا الزمان.

● عالم ابطال رواياتك عالم فسيح واسع، من هم أقرب الأبطال إلى تمثيلك وتجسيد شخصياتك؟

●● لا مخلوق يشبه خالقه تماماً. لو حشرتُ نفسي في إحدى رواياتي لأتيت بشخصية جاهزة، أرفض الشخصية الجاهزة والعبارة الجاهزة. . وكذلك حفلات التأبين. . أوصيت زوجتي أن ترفض، بعد موتي، أي حفلة تأبين تُقام لي. . تصوّر حالي وأنا في القبر، وزيد من الناس يؤبّنني قائلاً: «كان كاتباً نحريراً». . اللعنة!

● يُعتبر البحر بطلاً أساسياً في رواياتك، ما هو التأثير الذي يتركه البحر في نفسك؟

●● نفس تأثير المرأة.. لا أتصوّر وجوداً جميلاً إلا في وجود المرأة.. البحر حبيبي، وقد خرجت بتعاملي معه عن شواطىء المتوسط، إلى بحور العالم وشواطئها، ومع ذلك ما زلتُ أفكر: كيف السبيل إلى الكتابة عن البحر؟

لو خيروني بكتابة كلام فوق شاهدة قبري لقلت لهم اكتبوا هذه العبارة: «المرأة، والبحر.. وظمأ لم يرتو».

● شغلت العائلة حيزاً واسعاً من رواياتك.. فهل يعود هذا الأمر إلى الوفاء أم إلى أسباب أخرى؟

●● وفاء الكاتب لفنه أكبر من وفائه لعائلته. بالنسبة إليّ كل ما في الوجود من كائنات وجمادات مادة في رواياتي.. عائلتي قدمت إلي هذه المادة فتعاطيت معها.. عائلتي كرامازوفية إلى حد ما، وهذا هو المعطى الفني فيها، وهذا ما أفدت منه.. ليس هناك، في حياتي، أشخاص وكائنات لا تدخل في حيز المادة الفنية، ومهما كان الإنسان قريباً مني، إذا كان خارج دائرة مادتي الفنية، يصبح بعيداً.. لكنني لا أستخدم كل هذه المواد.. أضعها، حسب تعبير **تشيخوف**، في دولاب محفوظاتي، وقد يأتي زمنها وموضوعها وقد لا يأتيان.

عائلتي الوحيدة هي البشرية.. حبي.. من يفهمني، وشريك حياتي هو شريك أفكاري.. ومن هم خارج هذا الإطار يبقون خارج اهتمامي.

● كتابك «هواجس في التجربة الروائية» كان بمثابة كتاب أكاديمي عن معاناة

الكاتب والأديب، هل يمكن استخلاص المحور الأساسي له، لإفادة جيل الكتّاب الناشئين؟

●● هذا الكتاب ليس أكاديمياً، ولا علاقة له بالأكاديمية، لستُ مغرماً بالمستحاثات، ولا بتعليم الآخرين. إنه كلام حميمي بيني وبين القارىء، لا عن تجربتي الروائية، بل عن هواجس معيّنة في هذه التجربة فإذا كانت فيها فائدة للغير فهذا جيد، وإذا لم تكن فليطرحوا الكتاب جانباً.

أمقت الوعظ والإرشاد ودعوات المعابد التي تعقب الصلوات. كل ما في الأمر أن هناك أشياء عذبني التفكير فيها، فقلتها بصوت عال، بواسطة القلم، وصلت إلى المرحلة التي أنزعج فيها من وظيفة «خوجا» الكتاب.. أقول كلمتي وأمشي.. ومن كانت له أذنان للسمع فليسمع.

● يقولون إن الرواية هي انتاج أدبي وفكري لمجتمع المدينة الحديثة، وأن حنا مينه يمتلك ذاكرة الأحياء القديمة، ما هو رأيكم برواية الواقعية النقدية في عصرنا، وما يسمى بالمستقبلية؟

●● ذاكرتي تتسع للأحداث القديمة والجديدة.، أنا خمّار بالفطرة، دوري أن أسقي الناس المسرّة. أصنعها لهم، الحدث خمرة، لكن الخمرة الساخنة، المقطّرة تواً، أسوأ الخمور، أترك خموري في براميلها حتى تروق، تتصفى، تتعتق.. عندئذ أقدّمها كما في عرس قانا الجليل.. أحول الماء إلى خمر، وبالمعجزة الفنية يصبح أجود الخمور.

الرواية غير التحقيق الصحفي، هذا يُكتب لوقته.. ينتهي، أيضاً في وقته، الرواية معمار، عالم، لا تقتلها حتى الزلازل.. برج إيفل

يميل، وفي المستقبل سينهدم. . البؤساء ستبقى. . إنها برج إيفل من حجر صلب، وتلك هي الحكاية. .

الواقعية النقدية انتهى زمنها. . الكتّاب الآخرون ما زالوا في هذه المرحلة، يهدمون، ولكنهم يعجزون عن البناء. . يعجزون عن الإيماء إلى هذا البناء، ومواده، وطريقة بنائه. . لقد انقضى دور الواقعية النقدية مع بلزاك. . جاء دور الواقعية الاشتراكية، في بعدها المستقبلي الذي اكتشفته، ويسرني أن أكون واحداً من المبشّرين بمدرستها، لا من خلال التنظير، بل من خلال التطبيق، هذا دور رواياتي.

● ما هو رأيكم بوضع القصة القصيرة حالياً؟

●● تحتضر. . فرسانها مضوا. .

● هل يمكن لعالمين أن يجتمعا في عمل واحد كما حدث مع جبرا وعبد الرحمن منيف، ولماذا؟

●● يمكن. . إذا كان الكاتبان يملكان مفهوماً واحداً أو متقارباً عن العالم، ولكل منهما، بعد ذلك أسلوبه الذي يختلف. . عندئذ لا يطغى فكر على آخر، ولا شخصية كاتب على شخصية كاتب آخر. .

● ما هي أعمالكم المستقبلية؟

●● الجزء الثالث من «**بقايا وصور**». . وبعدها تتمة «**الياطر**» ومن يدري، كل شيء يتوقف على وفاء العمر، إذا خان تكون الخاتمة من نسج الذين يأتون، وهم كثر، وموضع تقديري وأملي. . □

أجرى الحوار: عبدالله خالد

(جريدة «القبس» الكويتية ـ خلال عام ١٩٧٩)

١٩٨٠

حديث عن:

مراحل في تاريخ الرواية العربية

وعن حضور الشعر في الرواية

● في الرواية العربية، كانت هناك عدّة أجيال، يمكن أن نسمّي الأول منها الجيل السديمي (المرّاش - العسلي - طانيوس عبده - جرجي زيدان) والثاني، جيل التأسيس (هيكل - المازني - طه حسين - العقاد) والثالث الجيل الذي غطّى عليه نجيب محفوظ، أما الرابع فهو الجيل الذي ينتمي إليه حنا مينه، هل توافق على هذا التقسيم؟

●● يمكن الموافقة على هذا التقسيم من حيث الزمن، وكذلك من حيث نقلة الرواية، بين جيل وآخر وفق التطور الفنّي والأسلوبي للرواية العربية التي قطعت شوطاً كبيراً بين رواية المرّاش ذات النبرة الوعظية الأخلاقية، وبين رواية جرجي زيدان التاريخية، وبين رواية طه حسين التي لم تكتمل لها العدة الفنية كما عند نجيب محفوظ، هذا المعلم الكبير الذي معه بدأت الرواية العربية مرحلة التكوّن والنضج معاً، إذا قسنا المسافة بين روايته الأولى «عبث الأقدار» وبين الثلاثية التي كانت، وما تزال، قمة النتاج الروائي العربي، بما اشتملت عليه من إحاطة بأثر ثورة ١٩١٩ المصرية، وتأثيرها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي على الشعب المصري، وتشكل وعيه، ونضاله ضد الاحتلال الإنكليزي، وقدرتها على تناول ثلاثة أجيال مصرية دفعة

واحدة، في تسلسل زمني وفني وتشكل للوعي، جعل من هذه الثلاثية وثيقة تاريخية وعملاً متميّزاً جداً ما يبرح يحتل مكانته الرفيعة بجدارة.

ولستُ من الرأي القائل إن **نجيب محفوظ** غطّى على جيله، أو أنه أصبح عقبة في طريق الرواية العربية، وإذا كان لي أن أنطلق من الواقع، في محاولة لإدراك النَصَفَة، فإن **نجيب محفوظ** قد خطا بالرواية العربية خطوة واسعة وحاسمة إلى أمام، وهذا ما أعطى تأثيره على مسيرة الرواية العربية، وعلى تطورها، سواء بالنسبة لجيل **محفوظ**، أو بالنسبة للجيل الرابع الذي أنا منه حسب تقسيمك. إن مقولة شباب الرواية العربية في مصر، فيها كثير من المغالطة والتبجح حين تزعم «أننا جيل بلا أساتذة» فالواقع يقرر، وكذلك الفلسفة، ألاّ شيء يخرج من لا شيء، وأن التنكّر لجيل الأساتذة لا يضرّهم، لكنه ليس أكثر من حماقة، وأكثر من تجاهل مضرٍّ للإرث الروائي، وكذلك الثقافي المستمر في سلسلة لا تنقطع.

ولقد جاء روائيون بعد **نجيب محفوظ**، من الجيل الرابع، فتجاوزوا في تطوير الأسلوب الروائي وفي الطرح الموضوعي، وتنوّع البناء، وتعدد الأصوات، ما فعله هو، غير أنهم لم ينطلقوا من الصفر، لأنهم أفادوا من عطاءات الأجيال السابقة بغير شك. إن **فتحي غانم**، **والطيب صالح**، **وعبدالرحمن منيف**، **والطاهر وطّار**، **وغائب طعمه فرمان** وغيرهم، قد أبدعوا رواية أكثر تطوّراً من ناحية الشكل، ونحن نستطيع أن نلاحظ ذلك في روايات «**الرجل الذي فقد ظله**» وفي «**موسم الهجرة إلى الشمال**» وفي «**شرقي المتوسط**»، وكذلك في «**اللاز**» و«**الياطر**» و«**خمسة أصوات**» وغيرها. وهذا طبيعي ويدعو إلى الراحة، لكن الرواية العربية لن تتوقف عند هؤلاء، فالجيل التالي سيمضي في عملية التطوير، عبر التجريب الذي لا ينقطع، أي

التجريب الفنّي الصحيح، لا التقليد ولا الصرعات الغربية التي سرعان ما توقفت حين واجهت طريقها المسدود.

إن الرواية، بما هي أداة فنية وتعبيرية تمتلك المستقبل، وتتقدم في كل مكان لتحتل الصدارة، وستمضي في رحلة الاستيلاء على مواقع أدوات التعبير الأخرى من شعر وقصة ومقالة. وهي تجتذب الأقلام في وقتنا الحاضر، وتحتل الرواية العربية الحديثة مكانة جيدة، تتكافأ ومكانة الرواية في الغرب والشرق وأميركا اللاتينية نفسها، غير أن الرواية العربية لم تستطع، حتى الآن، أن تشق طريقها إلى العالمية التي بلغتها بجدارة، بسبب قلة الترجمة، وصعوبتها، وضغوط الأوساط الصهيونية على مراكز الإعلام والثقافة في العالم، لسدّ طريق الأدب العربي الحديث أن يسفر للقضية العربية في الدنيا، لكن هذه حال مؤقتة، وقد واجهت رواية أميركا اللاتينية مثل هذه الصعوبة، وبقيت ربع قرن حتى انطلقت في أوروبا، مع سعة وسهولة انتشار اللغة الاسبانية.

إن علينا، هنا، أن نلاحظ الفرق بين الشرق والغرب في الاحتفاء بالرواية العربية، وبالأدب العربي بعامة، فبينما يتحفظ الغرب على ترجمة هذا الأدب، ينطلق الشرق (الاتحاد السوفياتي خاصة) في برامج سخية لنشر النتاج الشعري والقصصي والروائي والمسرحي العربي على نطاق واسع، وبكميات كبيرة من النسخ.

وتقوم، حتى في الغرب نفسه، مؤسسات نشرية بترجمة بعض الأعمال الإبداعية العربية، لكنها تنشرها بكميات قليلة، وسأضرب مثلاً برواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» التي ترجمتها دار «السندباد» الفرنسية ونشرتها في حدود (٥) آلاف نسخة، ثم لم تُعد طباعتها رغم رواجها السريع، بينما ترجمت هذه الرواية ونشرت في (٥٠) ألف نسخة في الاتحاد السوفياتي.

وقد علمتُ، مؤخراً، (١٩٨٠) أن لدى الاتحاد السوفياتي خطة لنشر جميع أعمال **نجيب محفوظ** الروائية، وكذلك ترجمة ونشر جميع رواياتي، وبدأت دور النشر الفرنسية والإنكليزية والأميركية في نشر بعض الروايات، وستصدر قريباً لي روايتان باللغة الفرنسية الأولى عن «دار السندباد» وهي «**الياطر**» والثانية عن اليونسكو وهي «**الشمس في يوم غائم**» وقد أصبحت ترجمة كلتا الروايتين جاهزة للطبع، وهناك رغبة في ترجمة «**بقايا صور**» و«**الشراع والعاصفة**» إلى الفرنسية والإنكليزية أيضاً، وهناك ترجمات مماثلة لأعمال روائيين عرب آخرين.

هذا الواقع بذاته يعطي فكرة عن مستوى ومكانة الرواية العربية في وقتنا الحاضر، وما يزال الطريق مفتوحاً، وممتداً، ورحباً أمام هذه الرواية.

● هل ترى أن هذه الأجيال أفاد بعضها بعضاً، بحيث بدأ التالي من حيث انتهى الأول؟

●● أحسب أنني أجبت على هذا السؤال، فالفائدة، بالنسبة للأجيال المتتالية، لا يمكن نكرانها إلاّ في حالة القطع، وفي العطاء الفكري، الذي كان التراث من تراكمه، لا يمكن أن يحدث هذا القطع، وحتى عندما يكون هناك منعطف حاد، مثلما كان بالنسبة للشعر الحديث، فإن الشعراء المحدثين نبتوا، وعملوا، وعاشوا على أرضية الشعر العمودي، ثم كان التغيير في الشكل حاجة يتطلّبها التغيير في المضمون، أي أنه حاجة موضوعية، أوجدت شكلاً جديداً، فيه تفعيلة، وموسيقى، لكن فيه تحرراً من العمودية وصنمية الطروحات القديمة.

الرواية أيضاً كان لها هذا المسار، ويمكن القول إن أجيالها تداخلت، فلم تكن هناك نهاية لجيل كي يبدأ الجيل التالي، بل نشأ

الجيل الجديد في حضن الجيل القديم، نظراً لأن ثقافتنا الروائية العربية قد اتسعت عن طريق الترجمات، سواء بالنسبة للروايات العالمية، أو للمفاهيم والأصول الروائية، حتى أصبح متوفراً للمكتبة العربية كمية كبيرة من الكتب التي تعالج نظرية الرواية من كل جوانبها، بما في ذلك مفاهيم الزمن، والاستبطان، والتداعي، ودائرية الرواية، والتقطيع السينمائي، وتعدد ضمير المتكلم في رواية واحدة، وتعدد الأفعال في السرد، وغير ذلك.

المهم أن المتغيرات الكثيرة، المتسارعة، في الفكر الروائي، وفي تقنيتها، وتعدّد أساليبها، قد أفاد منها الروائيون العرب بشكل جيد.

● هل تعتقد أن الرواية العربية وصلت إلى الارض الصلبة التي تستطيع الوقوف عليها؟

●● من غير شك. إن الرواية العربية اكتسبت أرضها الصلبة منذ نهاية الأربعينات، وبالتحديد مع روايات **نجيب محفوظ**، وأبرزها في تلك الفترة «**زقاق المدق**». إن الرواية، قبل كل شيء، هي بناء معماري، وقد كان **نجيب محفوظ** معلماً في هذا المجال. ومنه اكتسبت الأجيال التالية حرفة البناء، مع تنوع في الهندسة المعمارية الروائية، يتناسب والتقدم في الفن المعماري، الذي هو فنّ جميل، على الروائي أن يوليه أعظم الانتباه.

● أتؤثر الحديث عن رواية عربية عامة، أم أنه لا بد من اعتماد التقسيمات الإقليمية في الحديث عن الرواية العربية؟

●● لا يجوز الحديث عن رواية عربية إقليمية، لأنها غير موجودة إلّا بالنسبة لهذا البلد أو ذاك، أي لتعريف مكان صدورها. فالوطن

العربي، في وحدته الثقافية، ينتج وحدة في الأدوات التعبيرية، من حيث اللغة والتقنية والموضوع، ما دام الإنسان العربي، في المحصلة، هو بطل هذه الرواية. وكي أشرح ذلك أقول إن روايتنا العربية واحدة، لكنها تحمل النكهة المحلية لكل بلد، وكل بيئة، وهذا موجود في الرواية الإنكليزية والروسية وغيرهما، فشولوخوف كتب رواياته، وأهمها «الدون الهادىء» عن منطقة معيّنة في الاتحاد السوفياتي هي منطقة الدون، وآيتماتوف، كتب عن منطقة أخرى، وكذلك فالنتين راسبوتين، ومثل هؤلاء فعل جويس وفوكنر وديكنز وناتالي ساروت وآلان روب غرييه، فكانت لكل رواية نكهة المنطقة التي تتحدث عنها.

● من هم كتّاب الرواية العالميون الذي احبهم حنا مينه؟

●● من العرب توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، والأجيال التالية، ومن الأجانب ديستويفسكي، تولستوي، تورغنييف، غوركي، بلزاك، أرنست همنغواي، تشارل ديكنز، وغيرهم كثير.

● هل هناك معلّم كبير واحد تعلّم حنا مينه في مدرسته.. ام ان هناك عدّة معلمين؟

●● أنت تعلم أننا جيل التجريب، وفي تجربتنا كنّا نتعلم على أنفسنا، أما الذين تأثرتُ بهم فهم: محفوظ، همنغواي، غوركي...

● بين وقت وآخر انت تكتب القصة القصيرة.. فمتى يكون هذا الوقت؟

●● حين أريد التعبير عن لحظة مأزومة في نفسي.

● **هل تعتقد أن الكاتب، روائياً كان أم قاصاً أم مسرحياً، يستطيع أن يستغني عن الشعر؟**

●● كلا.

● **ما هو دور الشعر في رواية حنا مينه؟**

●● هو كل الرواية، وفي شرح نفسي، من هذه الناحية، أستعين بكلمات **الدكتور حسين مروة** الذي قال: «كان الشاعر في حنا مينه يحاول أن يكون وحده صاحب هذه الكينونة الجميلة المتألقة، لكن الشاعر فيه لم يتشكل شاعراً يمارس قول الشعر فناً مستقلاً، بل اختار أن يتشكل كاتباً روائياً، أو أن الكتابة اختارت أن تكون هي صورة «الشاعر» فيه فكانت؟».

● **هل كتبت الشعر.. في يوم من الأيام؟**

●● حاولت ذلك في شبابي ولم أوفق.. السبب أنه لا وسطية في الشعر، وقد وجدت الرواية قادرة أن تستوعب، وتتلوّن، وإلى حد مدهش، بالشاعرية. □

أجرى الحوار: نصر الدين البحرة

(ترجيحاً في عام ١٩٨٠)

١٩٨٠

عن الرواية العربية والنضال الوطني التحرري - روايتي «المرصد» ومسألة الكتابة عن الحرب

● حرب حزيران أفرزت ردود فعل إبداعية متنوعة، وخصوصاً في مجال الرواية، ولقد اعتبر النقاد ذلك ظاهرة انفعالية متسرّعة، كان يمكن أن تكون تجربة متكاملة لو أُخضعت للصبر والانتظار لتختمر..

هل ما أصاب الإبداع والثقافة من جزر بعد حرب تشرين هو ظاهرة قصدية هدفها عدم الوقوع بتجربة انفعالية مماثلة، أم هو الجدب؟

●● رجّت حرب حزيران الأعصاب العربية رجّة قوية، حتى دار بعضهم دورة كاملة عن منطلقاته الأولى في النظر إلى الأشياء، وفي التعاطي مع المسلّمات، وفي فهم أسباب الهزيمة، أو في تقديم الحلول والمقترحات كي لا تتكرر ثانية. فبعض المبدعين كانوا لا يغادرون الرموش والشفاه والنهود، ويقضون أيامهم الشعرية في إنشاء بيادر الحَلَمات، وحين استيقظوا على الواقع المرّ بعد حزيران، قرروا أن يتركوا الريشة ويكتبوا بالسكين. وبعض الكتّاب كانوا يرون في العرب كمالاً مطلقاً، وفي العدو نقصاً مطلقاً، وكانوا يراهنون على انهيار اسرائيل من الداخل، بسبب أزماتها الأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية إلخ. فلما كانت الهزيمة فتحوا عيونهم من دهشة،

ووجدوا أن التغني بالمفاخر وحدها، ورؤية الكمال وحده، والمراهنة، في نوع من جهل تام، على سقوط العدو بسبب أزماته الداخلية، أمور لا بدّ من إعادة النظر فيها، فداروا ١٨٠ درجة وصاروا يرون في العرب النقص التام، والتخلف الكامل، والمساوىء التي لا تُعدّ، وقالوا إن أزمتنا أزمة حضارة، ولا يمكن الانتصار على عدو متحضر بغير امتلاك الحضارة، وكادوا يجعلوننا نيأس من إمكان دخول حرب مع إسرائيل، أو مقاومة احتلالها، قبل أن نمتلك هذه الحضارة، ناسين أن حركة التحرر الوطني هي المدخل إلى كل موقف حضاري، وأن البناء الاقتصادي الذي يلي التحرر الوطني هو ألف باء الحضارة، وأنه لا يمكن، بأية حال، استيراد الحضارات بالسفن أو القطارات، ولا انتظار هبوطها من السماء بسلّة أو مظلة.

أريد أن أقول إن بعض الأعمال الروائية التي صدرت بعد حزيران كانت جيدة، وبعضها كان سيئاً، لا بسبب الانفعال، وهو مطلوب دائماً وبدرجة معيّنة في العمل الأدبي، بل بسبب سوء الفهم، وسوء تحليل الوضع العربي والعالمي، وعدم القدرة على النظر ديالكتيكياً إلى الواقع، والافتقار إلى مفهوم فلسفي صحيح عن العالم، نحلّل من خلاله النكسة، ونستخرج النتائج وندعو إلى العمل البناء لتجاوزها.

إن بعض الأعمال الروائية التي صدرت عن حرب حزيران قد تأخر سنة أو سنتين، وهذا وقتٌ كافٍ لتخطّي الانفعال، وللتخمّر الروائي المطلوب، لكن المسألة عند بعض الانفعاليين أنهم انتقلوا فجأة من تخم إلى آخر، فلا هم أفادوا حيث كانوا، ولا هم أفادوا حيث صاروا، وقد بدا لوهلة أن اللطم والندب وتجريح الذات واليأس المطلق، والمراهنة على أفكار يسارية متطرفة، أو الارتداد إلى أفكار يمينية سلفية، هي العملة الدارجة في سوق الإنتاج الأدبي.

في مثل هذه الظروف العصيبة، وفي هذا المناخ الفكري المتناقض،

كتبت روايتي «**الشمس في يوم غائم**»، مؤكداً من العنوان نفسه أن الشمس موجودة، وإن كانت محجوبة بالغيوم، وأن المسألة أن تحرير الأراضي المحتلة، والقضاء على العدو الصهيوني، وتحقيق التقدم الاجتماعي لن يتم إلا بواسطة القوى العربية التقدمية، وبواسطة الجماهير، التي هي وحدها صاحبة المصلحة في التحرر والتقدم. وأن التنانين الصغيرة لا تقتل التنانين الكبيرة، بل الشعب وحده حين يفرز قيادته المناضلة، الجريئة، قادر على إتمام هذه المهمة.

وقد صدر كثير من الأعمال الجيدة في هذا السياق، أذكر منها مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للمسرحي العربي السوري **سعدالله ونوس**، و«الدراويش يبحثون عن الحقيقة» **لمصطفى الحلاج**، وبعض أعمال **جمال الغيطاني** مثل «أوراق شاب» و«الزيني بركات» التي فضحت أساليب المباحث في كتم أنفاس الناس وتحويلهم من مواطنين إلى أرقام لا يرجى منهم نفع، وبعض أعمال **عبدالرحمن منيف** وغيرهم.

أما حرب تشرين التحريرية فقد حظيت بأعمال أدبية أقل، لأنها حرب خاطفة، لم تدم سوى أيام معدودات، ولم تختمر وقائعها ومعاركها في الأذهان، ولأن النصر الذي أُحرز فيها سرعان ما امتصت نتائجه سياسة السادات التخاذلية، التي بدأت خلال الحرب نفسها، بالوقوف عن الزحف في سيناء بعد العبور، وبعدم ردم ثغرة الدفرسوار، وبوضع كل الأوراق في يد أميركا، هذه السياسة التي قادت إلى زيارة القدس المحتلة وإلى اتفاقيات كامب ديفيد.

وقد رفع **توفيق الحكيم**، منذ بداية حرب تشرين، شعاراً خاطئاً، هو طلب أي عمل يدوي من وزير الثقافة المصرية، لأن الكلمة لا دور لها في المعركة التي تحتاج إلى الرصاصة. إن هذا الطرح الخاطىء

قد أقعد الكتّاب عن الإنتاج الأدبي خلال الحرب، وأقول إنه خاطىء لأن للكملة دورها الكبير في الحرب كما في السلم، فهي التي تصوغ وجدانات الذين يصنعون الرصاص والذين يطلقونه، وهي التي تؤكد عدالة قضية ما، وتدفع المقاتلين إلى التضحية في سبيل هذه القضية. وقد كتبتُ، بالاشتراك مع **الدكتورة نجاح العطار**، كتاباً في الرد على مقولة «العمل لا الكلمة»، عنوانه «**أدب الحرب**»، أظهرنا فيه أهمية الأدب في معارك التحرير.

ثم إن حرب تشرين، التي بدأت بانتصارين كبيرين في السويس والجولان، سرعان ما انتهت بعد ثغرة الدفرسوار ووقف القتال، نهاية كئيبة، وطبعاً فإن زمن النهايات الكئيبة ليس هو الزمن الصالح للكتابة عن الأمجاد، ولهذا فإن الأدباء أحجموا عن الكتابة حول هذه الحرب، لأن معظمهم لم يدرك المعاني الأساسية لها، هذه المعاني الباقية برغم النهاية الكئيبة للحرب، والتي أبرزها ذلك التحول الذي حدث في نفسية الإنسان العربي، ومن أجل هذا فقد وجدتُ ضرورة لكتابة رواية كاملة عن حرب تشرين، بعنوان «المرصد».

يبقى موضوع الجدب، وهو غير وارد، لأن الحياة الأدبية العربية، رغم كل ما يقال فيها، تواصل العطاء، ويكافح الأدب على جبهته كفاحاً طيباً.

● إلى ي مدى استطاعت الرواية العربية أن تكون انعكاساً للصراع القومي والاجتماعي الذي يعاني منه إنساننا العربي؟

●● إلى مدى بعيد، وخاصة فيما يتعلق بالصراع الاجتماعي. إن روايات **نجيب محفوظ**، **ويوسف القعيد**، **وجمال الغيطاني**، **ويوسف ادريس** في مصر، **وتوفيق يوسف عواد وسهيل ادريس** في لبنان،

وفارس زرزور وعبد السلام العجيلي وهاني الراهب وعبد النبي حجازي ونبيل سليمان في سوريا، وغائب طعمة فرمان وعبد الرحمن الربيعي في العراق، واسماعيل فهد اسماعيل في الكويت، وروايات أخرى كثيرة، قد انطلقت أساساً من مهاد اجتماعي، وحاولت بكل طاقتها أن تقدم واقعاً اجتماعياً بيئياً، وأن تساعف في الصراع الاجتماعي الدائر لمصلحة العدالة والتقدم والغد الأفضل.

وفي رأيي أن هذه الروايات أو بعضها، لو تُرجم إلى اللغات الأجنبية، لقدم الحياة الاجتماعية العربية تقدمة بانورامية، وعرّف قراء العالم على الوضع العربي، وعلى تطلعات العرب وهمومهم، وعلى نضالهم القومي والاجتماعي. وإذا ظلّ هذا الكلام عاماً بغير شواهد، فذلك لأن الإتيان بشواهد من الروايات يحتاج إلى دراسة كاملة.

كل ما أستطيع قوله إن الرواية العربية التي انطلقت من الواقع، وما زالت على صلة أساسية به، قد عبّرت، عن طريق الواقعية، عن أكثر مشاكل الإنسان العربي، وقد كان الأدب العربي، منذ انعطافته عن الرومانسية إلى الواقعية في الأربعينات من هذا القرن، أدباً وطنياً تقدمياً يسارياً، وهو يتابع مسيرته هذه بصورة عامة.

● هناك من يأخذ على أعمالك محاولتها الغامضة في معالجة مشاكل الإنسان العربي من خلال تأثيرات الجذور الدينية، أيكون هذا لغرض إبراز الوجه السلبي لتلك الجذور، أم تأكيد ضرورتها؟

●● هذا المأخذ غير صحيح، وهو ناتج عن سوء الفهم أو سوء النية. إن رواياتي تتسم بالوضوح الكامل في معالجة مشاكل الإنسان العربي، وقد رسمت هذا الإنسان، في كل أعمالي، وسواء كان رجلاً أم امرأة، رسماً حقيقياً حين أظهرت أهم ميزتين فيه، وهما الفرح

والكفـاح الإنسانيـان، ويكفي أن نذكـر «الطروسي»، بـطل «الشراع والعـاصفـة»، أو «المـرسنـلي» بـطل «اليـاطـر» لكي تتـأكـد من هـذه الحقيقة.

الجذور الدينيـة، على فـرض وجودهـا، وُظّفت لأجل الـوضوح لا الغموض، وأنا أرسم الوجه الإيجابي لا السلبي لتصرفات أبطالي، ولا أعلق أهمية على آراء مبعثها عدم قراءة رواياتي في الأصـل، لأن قراءة هذه الروايات تصحّح مثـل هذا الـرأي الذي لم أسمـع من يقول بـه قبل الآن.

● في «الثلـج ياتي من النـافذة»، وضعتنـا أمـام نمطـين من الأنمـاط البشريـة، القديس والثوري، ومن خلالهما رسمت عالماً متكـاملاً من المتنـاقضات والصراعـات الروحية والحياتية، لكنك بقيت أسير هذا الصراع دون ان تحدّد مـوقفاً.. هـل هذا لتترك الاختيار للقارىء؟

●● ليس في «الثلج يـأتي من النافـذة» قديس وثـوري، بـل فيـه عـامل ثـوري (خليل) ومثقف ثـوري (فياض) وتـدور الروايـة حـول مغادرة المثقف الثوري عالمه النظري، ليدخـل العالم العمـلي الثوري، ويمتلك الجرأة لكي يعيش ما كان يكتبه.. إنـه يتعلّم أشياء كثـيرة من صديقه العامل خليـل، ومن هذه الأشيـاء أن السجن وحده لا يكفي لإعطاء شهادة أبدية للمناضل، لأن كثيراً من المناضلين يسقطون بعد السجن نفسه..

التناقض الموجود هو بين الحركة الثوريـة والسلطة فـ«فياض» هرب من بلده ليتخلص من قمع السلطة، وواجه في لبنان القمع السلطوي نفسه، وأدرك أن الكفاح لأجل الوطن لا يكون إلا في الوطن نفسـه، ولذلك يقرر العودة، ويقول «وداعاً للغربة».

طبعاً الرواية تعجّ بالصراعات الروحية والحياتية، ولكن ليس بين القديس والشيطان، ولا بين القديس والثوري، بل بين مناضلين ضد الفساد، ضد الأحلاف العسكرية، ضد الأنظمة المباحثية، وبين عناصر هذه الأنظمة، وأنماط من الناس يستفزهم المجتمع الاستهلاكي مثل زوجة «جوزيف»، ومثل الحياة في المبغى ـ المقمرة الذي تديره امرأة..

● قصصك القصيرة يغلب عليها طابع الشعر. هل تحلم بنقل ذلك إلى الرواية، كما فعل كتّاب الرواية الغربية: آلان روب غرييه، ناتالي ساروت، ادوار إلبي وسواهم؟ وماذا يعني ان تكون الرواية شعرية؟

●● لم أتعمّد، سواء في قصصي القصيرة أم في رواياتي، أن تكون شعرية إلّا بمقدار ما يأتي الشعر من مكوّنات عملي الأدبي. إن الواقعية الخلاقة، مبنية على أساس واقع فني، وفي الواقع الفني يوجد النغم والعبق والرمز والأسطورة وكذلك الشعر، ومن هذا المزيج، الذي هو من ماء متحوّل خمراً كما في أعجوبة عرس قانا الجليل، تتشكل أقاصيصي ورواياتي. إن الرواية الشعرية هي رواية تترجم عن الطبيعة المؤنسنة، وأنت تعلم أن في الطبيعة والإنسان قدراً كبيراً من الشاعرية ما دام الشعر هو الكلمة السحرية بين الأرض والسماء. أنا لا أفهم الواقعية تسطيحاً للواقع، ولا نقلاً أو محاكاة له، ولا يدخل السرد والتقرير في الواقعية الاشتراكية، لأنه يعيدها إلى الطبيعية الجافة، لذلك فإن الشعر في الرواية يجعلها قصيدة مروية، ويسمح لها أن تنهض من الواقع لتعانق الخيال، وتجمع بين الحياة المعاشة والحلم بعالم آخر، من نسج تطلعاتنا المشروعة.. وهذا هو الفن.. إنه تفكيك العالم وإعادة تركيبه وفق تصور مبدع، يعطي الإنسان دوره الحقيقي، الدور الذي هو جدير به، من خلال الكفاح والفرح، ومن

صياغة الطموح حلماً كبيراً يسع الكون وينشئه وفق أفضـل المدن التي حلم بها المفكرون والثوريون في التاريخ.

● يقـول نجيب محفـوظ إن الخلق الفني إذا حُـرم من فكـر معـاصر ضـاع، أو أشرف على الضياع، وكل فن مزدهر وراءه فكر مزدهر.. ويقول أيضاً إنــه دون الفكر يصبح الفن في أزمة، فأين تقف من هذا الرأي؟

●● الخلق الفني هـو خلق كامـل، يصـدر عن تصـوّر ويقـود إلى تصور، إلى رؤية، إلى دلالـة اجتماعيـة، فكيف يمكن أن نصنع خلقـاً فنيـاً دون فكر؟ إن هـذه الفرضيـة تجعل عمليـة الخلق عشوائيـة دون هدف، وهذه مقولة مرفوضة، فالفلسفة اليونانية، على قدمها، أكدت أنــه لا شيء يخـرج من لاشيء، والخلق الفني هــو شيء من الأشيـاء العظيمة، فكيف يمكن أن يتولّد خلق عظيم دون فكر عظيم.

إنما السؤال هو: هل يمكن أن نخلق فناً متقدماً بفكـر متخلّف؟ أنا أقول: كلا، فما دام الفن الصحيح، الصادق، تقدمياً بطبعـه، معبراً عن العصر بحتم، فإن الفكر الـذي يرفـده لا بد أن يكـون معاصـراً وتقدمياً بالضرورة.

إنني لا أقـول إن ثمـة فنـاً بغـير فكـر، لكي يصبح هـذا الفن في أزمة. . إنما أقول إن هناك فناً من عصرنا، يريد أن يبشّر بفكر سلفي ماضوي، وهنا أزمته الحقيقية، ومثل هذا الفن تزوير للواقع، وهو لا يلبث أن يزول، لانعدام الإضافة التي يحملها للزمن المقبل، وإن كان هذا الفن بذاته يعبّر عن واقع حاضر.

أتفق مع نجيب محفوظ في هذا الرأي.

● في «الشمس في يوم غائم» كما في «المصابيح الزرق» حاولت أن توظف الشعـر

لخدمة الرواية، لكن في الروايات الاخرى، تضاءلت هذه المعادلة. هل يعني ذلك أن العمل نفسه هو الذي يفرض شكلاً ما، أم أن هذا محض اختيار ذاتي؟

●● تختلف الصياغة الشاعرية من عمل لآخر، ولكن الشاعرية موجودة في كل أعمالي. إن الشاعرية ليست ألفاظاً، وإلّا لاستطاع كل من يرصف كلمات من القاموس أن يكون شاعراً. الشاعرية كما أفهمها أن تصوغ مواقف إنسانية بلغة شفافة وجمل رشيقة يتضوع منها أريج الحياة في أوج عافيتها، أو أن ترسم عواطف الإنسان في كل ألوان الحب، رسماً فنياً يتفتح عن صورة الوجود ونغمه وعبقه ونفاذ الرؤية إلى مكنوناته..

لقد اعتبرتُ روايتي «**الشراع والعاصفة**» ملحمة بحرية لأنها تشكل قصيدة ملحمية عن البحر والبحارة وعالم الموانىء الغريب، وهكذا ترى أن كل موضوع يتطلّب الشكل الذي يحتاجه، وتلعب الشاعرية دورها في إطار الموضوع والشكل معاً، ومن وحدتهما العضوية.

● **ما هو الجديد في أعمالك؟**

●● هناك روايتان جديدتان، الأولى «المرصد» وتدور حول تحرير مرصد جبل الشيخ في حرب تشرين، وقد كانت قصة قصيرة سابقاً بعنوان «الجبل» حوّلتها إلى رواية، وجعلتها تستوعب وقائع هذه الحرب، وتبرز حقيقة الإنسان العربي فيها، وحقيقة أن الشعب انتفض انتفاضة قوية، حين توفرت له القيادة المسؤولة، وأن هذه الانتفاضة للجماهير العربية في حرب تشرين تماثل انتفاضات الشعوب في هذا العصر، وقد كانت قمينة بأن تحقق النصر الكامل على اسرائيل لولا تخاذل السادات، وما ظهر من تواطئه مع أميركا، وقراره المسبق في أن تكون الحرب تحريكاً لا تحريراً.

إنني أعرف صعوبة الكتابة عن الحرب، لعدم وجود تقاليد روائية أو قصصية سابقة فيها، ولأن الكاتب العربي لم يشارك في الحرب ولم يمارسها كتابة، وأعتبر هذه الرواية تجربة تمهد الطريق للكتابة في مثل هذا الموضوع، وستكون رائدة، كما كانت «**الشراع والعاصفة**» رائدة في أدب البحر، و«**الياطر**» رائدة في أدب الغابة في الوطن العربي.

وستصدر هذه الرواية عن «دار الآداب» في لبنان، التي تتولى طباعة أعمالي الكاملة. أما الرواية الثانية فهي «**حكاية بحار**» التي ستصدر قريباً. □

(حوار أجرته: جريدة «الوطن»، عام ١٩٨٠)

إنسانة بهية.. وضحية

ـ هذه صورة المرأة في رواياتي

(مقابلة لأجل رسالة جامعية)

● إلى أي حدّ استطعت أن تقدم صورة أمينة لواقع المرأة السورية عبر رواياتك، وإلى أي حد استطعت أن تطلق الإمكانية الغافية من فعاليتها المعطلة اجتماعياً؟

●● صورة المرأة في رواياتي رحيبة إلى درجة أن لها قوساً واسعاً، تتدرج بين نهايتيه أوضاع المرأة في حالاتها المختلفة. فمن «مريم السودا»، التي تتلقى كل عبودية الأنثى على يد زوجها «نايف الفحل» في «**المصابيح الزرق**»، إلى أم الفتى، «الدجاجة المباركة» في «**الشمس في يوم غائم**»، إلى «امرأة القبو» في هذه الرواية أيضاً، وإلى «زنّوبة» المهانة والمتمرّدة في «**بقايا صور**».

بين حدّي هذا القوس، نجد نماذج كثيرة للمرأة، فالأم الطيبة المتفانية في سبيل عائلتها، الحاملة كل وزر وآثام زوجها، الصابرة على شذوذه العائلي، وكل إدمانه ولامبالاته بأسرته وأطفاله، تقابلها في «**الياطر**» «شكيبة» الراعية، التي لا ترفض سيطرة الرجل العاطفية

فقط، بل تروّضه إلى درجة تحويله من وحش إلى أنسان، في مجابهة تصل حد الموت في الصراع الضاري عبر الغابة.

هكذا صوّرت المرأة الأم، والحبيبة، والشقيقة، والزوجة، والعاملة، والمستهترة والبغي. إن المرأة، في كل هذه الحالات، تتبدّى ضحية ظروف اجتماعية وتقاليد سلفية، وسلطة زوجية مستمدة من حقه كرجل قوّام على المرأة في مجتمع ذكوري. غير أن المرأة، في كل هذه الحالات، تبدو بهية، وفي قلب اللوحة الاجتماعية السوداء لحياتها البائسة، تتبدّى روحها بقعة ضوء مشعة، ولا تني، وبقدر درجة وعيها، تغزل طموحاتها وآمالها، عبر العمل، والكد، والمثابرة، والتضحية التي لا حدود لها، والتمرّد المفاجىء الذي هو، بشرياً، أكثر حدة عند المرأة، رغم كل عوامل القهر المتقاطعة فوق حياتها.

وإذا كنت أرفض زعم الكمال في رسم أية شخصية، أي حدث، أية واقعة، فإن مقاربة الأمانة في رسم شخصية المرأة السورية واردة في رواياتي.

أما إطلاق الإمكانيات الغافية في ذات أي جنس بشري، فهو من صنع الوعي والتحريض والكتلة في التنظيمات السياسية والاجتماعية، وفي الحركات الجماهيرية المنظمة أو العفوية التي تعبّر عن نفسها في اندفاعات وانتفاضات. ويأتي الأدب والفن بعد ذلك لتسجيل هذه الظاهرة ونشرها وتعميقها. قبل وجود هذه اليقظة في واقع البيئة التي يتناولها الأديب والفنان، فإن افتعالها يعطي الإبداع تعسّفاً مرفوضاً وإسقاطاً فكرياً مزّيفاً، ويحيل العمل المبدع إلى فبركة ذهنية لا صلة لها بالحياة المعاشة، مما يفقدها الصدق المطلوب تاريخاً وجمالياً.

لقد قمت، في رواياتي، برصد يقظة «الإمكانية الغافية» لدى المرأة السورية، في بعض المراحل من القرن العشرين. (**بقايا صور**،

الباطر، الشمس، المرصد) لكنني تجنّبت إسقاط هذه اليقظة حيث لا وجود لها. فالمرأة السورية لم تخرج من «الحريم» إلّا حديثاً، وتدريجياً بدءاً من أربعينات هذا القرن، ولم يُسمح لها بالعلم والعمل إلّا بعد دخول النصف الثاني من قرننا، لذلك فإن يقظة إمكانيتها الغافية تأخّرت، وهي معدومة تقريباً قبل الخمسينات.

إن ما قدمته من نماذج نسائية فيه صدق الواقع، حرارته، أمانته، وفيه تطلّع واضح لكسر القيود، وتعشّق للثوريين (شقيقة الفتى في الشمس) وتمرّد (امرأة القبو) وانتفاضة (زنوبة) وفيه تساؤل ذاتي عن عدالة الأرض والسماء معاً، (الأم في بقايا صور). ومهما يكن وضع المرأة، فإنها ترنو إلى جديد، متقدم في وضعها الأسروي، (نجوى في الشراع والعاصفة) وهي تتوسل إلى ذلك بالدموع تارة، وبالتصدي للرجل طوراً (شكيبة في الباطر).

الشيء الأساسي، في الرؤية الروائية للمرأة لدي، ان هذا الكائن لم تستطع القرون الطويلة من القهر أن تدمّر روحه، أو تشوّه إنسانيته، أو تقتل نزعة التحرّر في ذاته، وهو مارد مسجون في قمقم، يخرج عملاقاً حيثما تسنّى له ذلك، ويُسهم، إلى حدّ كبير، في صنع تقدمنا الاجتماعي، رغم الرجل أحياناً، أو معه في أحيان قليلة. المرأة، في رواياتي، جديرة بلعب دورها المستقبلي.

● هل يمكن للقارىء أن يأخذ صورة كلية عن المرأة السورية، أم أنك قدمت عبر رواياتك صورة جزئية تمثل شريحة محددة؟

●● لا أستطيع القول، نيابة عن القارىء، أية صورة يمكن أن يأخذها عن المرأة من خلال رواياتي، القراء مختلفون. بعضهم يحب المرأة البرجوازية ـ صاحبة المهندس، في قصة «الابنوسة البيضاء» ـ

فهي امـرأة مقدامـة، تعـرف كيف تقتحم عـلى الـرجـل ذاتـه، بينـما الرجل، لاعتبارات ذكورية، يريـد أن يمثل أمـامها ـ أمـام بلقيس ـ دور الملك سليمان، الذي أراد الحب عن طريق المُـلك بأكـثر مما أراده عن طـريق الـوجـدان. وبعضهم الآخـر يحب «شكيبـة» ـ المـرأة الـراعية ـ لأنها بلغت أن تحـطم الـوحش في «المـرسنـلي». وآخـرون يحبون «الأم» أو «البغي» أو «الزوجة»، أو «امرأة القبـو». إن المرأة في رواياتي، ليست صورة جـزئية، وليست شريحـة اجتماعيـة محددة، بـل هي صورة للمرأة في حالات كثيرة. .

طبعاً الصورة غير شاملة. لكنها كافية لتكوين فكـرة اجتماعيـة عن المرأة السورية في مراحل وظروف محددة من حياتنا.

● هل قدمت ـ عبـر رواياتـك ـ المرأة كفـاعلية اجتمـاعية أم انهـا اختُزلت إلى موضوع جنسي؟

●● الجنس ـ حين يكون تعاطياً إنسانياً ـ يصبح فاعلية اجتماعية أيضاً. أنا لست كاتب جنس. أرفض هذا المسلك، فـالمرأة أكـرم من هذه النظرة الجسدية القاصرة. لكن الجنس كثيراً مـا يتردد في روايـاتي كعـلاقـة زوجيـة (الـطروسي ـ نجـوى) أو عـلاقـة رومـانتيكيـة (الطروسي ـ ماريا) أو علاقة حب إنساني (فـارس ـ رنده) أو عـلاقة تقـريب بين إنسـانين محتـاجين إلى الألفـة والأنس البشري (زكريـا ـ شكيبة) إلخ. . .

وإذا كانت الفاعليـة الاجتماعيـة للمرأة تتبـدّى من خلال العمـل، فـإن أكثر النـماذج النسائيـة في رواياتي من العـامـلات، خـارج البيت وداخله. إن نموذج المرأة الصالونية موجودة في «**الشمس في يوم غـائم**» لتصـوير بيئـة الاقطاع في النصف الأول من هـذا القرن، لكن المـرأة الاقطاعية تتبدى في فاعلية أيضاً، هي المشاركة في الـدفاع عن إقـطاع

زوجها، كما فعلت تلك التي أعطت نفسها لوكيل زوجها مقابل قتله الفلاح المتمرد.

● **إلى أي حد قدمت المرأة كوجود روائي مستقل، أم أنها قُدمت كوسيلة أو موضوع لا بد منه لاكتمال أبعاد حركة الرجل الروائية؟**

●● حجم الوجود الروائي المستقل للمرأة يتوقف على حجم وجودها الحياتي في المجتمع. القيمة الروائية للجنس البشري لا يمكن أن تُمنح مجاناً، فإذا لم تكن المرأة ممثلة في الحياة الاجتماعية، وتقوم فيها بدور رئيسي، فمن العبث أن نخترع لها دوراً اجتماعياً رئيسياً في الرواية، إلا في حالات نادرة، وحيث يكون لها وجود فعلي أو متواز: مثلاً علاقات الزوجية والحب والأسرة، والعلاقات الجنسية التي تمثل ما تضطر إليه المرأة في المجتمع الاستغلالي من بيع جسدها في سبيل اللقمة أو المال.

في النصف الأول من هذا القرن، وإبان الرومانسية الأدبية الطوباوية، كان دور المرأة في الرواية قاصراً على بنت البستاني التي يحبها ابن الباشا صاحب القصر أو الإقطاعي، أو على دور المومس التي لها شبه «بغادة الكاميليا» **لاسكندر دوماس**.

في ذلك العهد كانت المرأة في «الحريم» لم يكن لها وجود في العمل أو التعليم، في المعمل أو الجامعة، وحتى دورها في الحياة الريفية كان تابعاً للرجل، من حيث هي زوجة، أو فتاة تنتظر الزوج، وتقوم بالعمل الزراعي في أرض السيد ومن خلال أسرتها نفسها.

التطور الذي حدث في بداية النصف الثاني من هذا القرن كان على صعيدين: اجتماعي وأدبي، على الصعيد الأول بدأت المرأة السورية الخروج من الحريم، والإقبال على التعليم في كل مستوياته،

وعلى العمل في بعض مجالاته، وعلى الصعيد الثاني تحول الأدب من الرومانسية إلى الواقعية، وطفقت حياة الشعب تصبح مدارات للأعمال الأدبية، خاصة في القصة والرواية. برزت المرأة، لأول مرة في رواياتي، كعاملة في مستودع للتبغ في اللاذقية (**المصابيح الزرق**)، وكانت «رنده»، حبيبة «فارس»، شخصية رئيسية مقابلة وموازية في الرواية، وإن كان الكلام على حياتها وموتها أقل من حجمه المطلوب.

منذ هذا التحول نحو الواقعية، صارت المرأة، في بعض القصص والروايات، لا تكتفي بالأدوار الثانوية، المساعدة لإبراز دور الرجل الرئيسي. أي لم تعد خطاً خفيفاً دوره تطوير الخط الكثيف للرجل. صار الحدث يفرزها كمادة أساسية في تطور السياق، وصار لها خطها البارز فالأبرز مع توالي الأيام.

أما بالنسبة لي فقد قدّمتُ المرأة دائماً كوجود موازٍ للرجل، صحيح غير مستقل عنه، لكن وجودها كان يعبّر عن نفسه في لحظة الأزمة، كما عبّرت «نجوى» عن موقف مستقل، قوي، من مسألة الزواج في نهاية «**الشراع والعاصفة**»، وفي «**بقايا صور**» كانت «الأم» هي البطلة، هي الخط الرئيسي وكان الأب، برغم دوره الذي ينتظم الرواية كلها، هو الخط الثاني، الذي يخدم الخط الأول، في إجلاء صورة المرأة ـ الأم، والمرأة العربية الشرقية التي تنهض حياتها البيتية على العمل والتضحية إلى حد نكران الذات. إن «امرأة القبو» في «**الشمس في يوم غائم**» ليست تابعاً للرجل، لها خطها المستقل تماماً، وهذا الخط هو أحد الخطوط الثلاثة الرئيسية: الفتى، الخياط، امرأة القبو.

ويمكن للدراسة المتأنّية أن تلاحق «وجود المرأة الروائي» وأن تلاحظ، اجتماعياً وأدبياً، اتساع هذا الوجود، مع التقدم الاجتماعي

من جهة، ومع الانعطافة نحو الواقعية من جهة أخرى.

● إلى حد كانت رؤيتك «الايديـولوجيـة» للحياة، وعبـر رواياتـك، صافيـة وغير مشوبة بمؤثرات الايديولوجيا السائدة:

- الدين

- القيم، العادات والتقاليد السائدة

- النزعة الذكورية

●● الإيديولوجيا لا يمكن أن تنعكس في الأدب صافية غير مشوبة بمؤثـرات أخرى. المؤلف، في هـذه الحال، يكـون متعسّفـاً، مُسقـطاً ايديولوجيته عـلى الشخـوص القصصيـة أو الـروائيـة، وحتى في هـذه الحـال - حال إسقـاط ايديـولوجيـا المؤلف على الشخـوص عن وعي وتقصّد - لا تكون هـذه الايديـولوجيـا صافيـة، لأنها - هنا أيضـاً - تكون مشوبـة بالتـأثرات التي يحملهـا المؤلف، بحكم كونـه مواطنـاً، يحمـل في ذاته رواسب مجتمعـه، وتبرز في تعبـيراتـه رغم ارادتـه. إن الإنسان - ولو كـان مؤلّفاً - لا يمكنـه أن ينخلع عن البيئة، بكـل ما تحمل من أفكار وأوهام انفصالاً نهائياً، خاصة في سلوكه الاجتـماعي، الذي يتأخر صفاؤه عن سلوكه الفكري المجرد.

ولأن الأدب ناتج اجتماعي، فإن مؤثرات الايديولوجيـات السائـدة في مجتمـع ما، لا بـد أن تجد لهـا ظهوراً في المؤلفـات الأدبية، حتى في حالة الحرص على تقديم ايديولوجيا المؤلف لا ايديـولوجيـا الشخوص الأدبية.

إذن، هناك شقان في المسألة:

١ - ليس ثمة ايديولوجية صافية في الأدب.

٢ - لا يجوز للأديب - إلا إذا كان غير أصيـل وغير صـادق - أن

يفرض إيديولوجيته الشخصية على أبطاله، ويجعلهم ينطقون بلسانه.

السؤال، في هذه الحال، هو: ما العمل إذن، وكيف يضمن الكاتب ايديولوجية ما، مستقبلية، تقدمية، صحيحة، في معطيات شخوصه؟

الشرح النظري، في هذا المجال، يطول، ولست اختصاصياً أو مؤهلاً للخوض فيه، غير أنني أستطيع القول إن الذات البشرية، حين تنضج فيها تجربة حياتية، مقرونة بتجربة فكرية، تتحوّل التجربتان إلى خصيصة ذاتية في نفس صاحبها، وتصدر عنه من خلال الذات، بغير تعسف... تصيران، بكلمة أخرى، رؤية حياتية له، وتعبران عن نفسهما بتلقائية تكاد تكون كاملة، وهذا هو الانعكاس الصحيح في الأدب.

لنفرض، الآن، أن كاتباً يكتب عن فلاح. في هذه الحالة لا يكتب عن فلاحٍ واحد بعينه، التنميط هنا ينبغي أن يكون جماعياً لا فردياً، عاماً لا خاصاً، دون أن نلاحظ أيما حد أو فصل بين الخاص والعام، لشدة التلاحم، في السلوك البشري، بين العنصرين، بحيث أن ملاحظة القارىء، مهما يكن دقيقاً وحساساً، للحدّ بين العام والخاص في ذات الشخصية الروائية، أو الاصطدام، في السياق، بالنقلة بينهما، يجعل العمل الأدبي فاشلاً، أو يشكّل عيباً كبيراً فيه.

الفلاح يعيش في بيئة ما. الكاتب الذي يعرف هذه البيئة يصورها بأمانة، ولأن هذه البيئة تنطوي على تناقضات وصراعات، فإن هذه تنعكس في سلوك الفلاح نفسه. إن فلاحاً ما، في موقف البطولة الأدبية، يكون مسطّحاً بغير انعكاس التناقضات والصراعات، بكل ما فيها من جهل ومعرفة من عفوية ووعي، في ذاته، ودون أن تعبر عن نفسها من خلال أفعاله وردود أفعاله، وعلى هذا فإن ايديولوجية

الكاتب، إذا كانت مادية جدلية مثلاً، لا بد أن تلاحظ هذه التناقضات والصراعات في ذات البطل الفلاحي، في حدود كمونها أو بروزها، في بيئة فلاحية معينة، وفي عصر معين، وهذه التناقضات والصراعات تحتوي في داخلها على مؤثرات الايديولوجيا السائدة، من دين وقيم وتقاليد ونزعة ذكورية، منظوراً إليها من وجهة مؤلف يحمل ايديولوجية جديدة، ويستطيع، بواسطتها، أن يرصد الأشياء في نموها، في تحولها، في تغيرها، لا في واقعها الراهن فحسب، ومن هنا يأتي الفلاح البطل، في رواية مؤلف يملك مثل هذه الايديولوجية، نموذجاً للصدق الواقعي، في حاضره ومستقبله، في الظروف المحيطة به والآفاق المتخايلة له، ولو أن هذا البطل كان سلبياً، ـ وهذا نموذج موجود أيضاً ـ فإن حركة البيئة من حوله لا يمكن أن تكون كذلك، ويكفي أن يكشف المؤلف هذا التناقض، ويومىء لمن المستقبل في الصراع الدائر.

لنأخذ الأم في «بقايا صور». إنها أكثر الشخصيات النسائية سلبية في الظاهر، امرأة مسحوقة بالفقر والخوف وأفعال الزوج الخائب. تردّ، على تحديات الحياة، بالبكاء، وهي قانعة خانعة أمام ضغوطات اجتماعية وتاريخية بالغة السوء.

هذه المرأة «البطلة» في الرواية، ما كان ممكناً إسقاط ايديولوجية المؤلف عليها دون افتعال. وما كان ممكناً رسمها دون بروز مؤثرات الايديولوجيا السائدة في العشرينات من هذا القرن (وفي ريف سوري جاهل متخلّف جداً) في سلوكياتها، ولهذا بدت امرأة متديّنة، خاضعة، ترسف في أسر التقاليد، وتخضع لذكورية الرجل وحقه في أن يتصرف على هواه، وتقبل حتى الضرب منه باعتباره قيّماً عليها، لكن هذه المرأة، وهنا ايجابيتها، وتأثير ايديولوجية المؤلف في الكشف عن حقيقة النمو المستقبلي غير الواعي في ذاتها، تحمل همّاً دائماً: هو

سكن المدينة وإرسال أبنائها إلى المدارس. ونحن نرى هذا الهم محرضاً داخلياً يملي على سلوكها ارادة عنيدة في أن تعود بعائلتها إلى المدينة، وأن ترسل ابنها إلى المدرسة. إن كفاحها ضد السقوط، أو ضد التردّي في هذا السقوط بالنسبة للعائلة، وعملها الدائب في سبيل أن تستعيد بناتها من الخدمة، أو الحيلولة دون الأب وإرسالهن إلى الخدمة، ثم تعاطفها مع الفقراء، وتلاحمها الإنساني معهم، هي الحدود الطبيعية لأثر ايديولوجيا المؤلف فيها، ولو كانت تصرفاتها أقل أو أكثر، لضاعت القيمة الفنية لها، بانتفاء الصدق الواقعي والجمالي.

إن غوركي بعث «بالأم» في روايته لتوزيع المناشير. جعلها تقف إلى جانب ابنها المناضل بافل. ونحن لا نحسّ، حيال هذا السلوك بالافتعال، نراه طبيعياً وحقيقياً في ظروف الروسيا والنهوض العمالي الثوري الذي كان سائداً. إن ايديولوجيا المؤلف لم تأت مجانفة للواقع هنا، ولم تُسقَط عليه، بل تنبعث منه، دون أن تمنع ظهور الايديولوجيا السائدة، التي نراها في حياة الناس الفقراء وفي فردية الفلاح الذي كان يرسم الصليب ويقف ضد القيصر، ويمضي متحملاً العذابات على أيدي رجال السلطة.

هناك شخصية نسائية أخرى في «بقايا صور» تمر في الرواية مروراً عابراً. تلك شخصية المرأة التي نزل اللصوص عليها واستباحوها، فطردها زوجها من بيته، وراحت تتشرد بين الحقول، طالبة اللقمة ونظرة العطف. وقد أرسلت «الأم» لها هذه اللقمة، دون أن تذهب إليها عند تخم البستان تدعوها إلى بيتها، بسبب من تأثير «الايديولوجيا السائدة»، المعبرِ عن نفسه بخوف الأم من كلام الناس إذا هي كلّمت أو استقبلت امرأة أدانها المجتمع.. فماذا كان جواب هذه المرأة «المدانة» اجتماعياً؟ تركت طعام الأم على تخم البستان وذهبت. لقد رفضت الطعام بغير كرامة، بغير نظرة إنسانية تؤمن أنها

تستحقها. ورفض الطعام هنا هو رفض للظلم. إنه رمز مقاومة. فعل إنساني، نرى فيه تأثير ايديولوجية المؤلف، منسجماً مع المعطى الواقعي للظرف الموضوعي.

بخلافها تبدو «زنّوبة»، امرأة تتحدى، منذ البدء، مواضعات المجتمع من حولها. الاستهتار بالقيم السائدة، بالسلفية، بالذكورية، تعني اللامبالاة حيالها. وتتطور هذه اللامبالاة إلى مواجهة. تسكر «زنوبة» كالرجال، وتبيح نفسها لمن تشاء، لكنها تمتنع على «السرجان» ممثل السلطة. وحقدها القديم على الإقطاع الذي قتل زوجها وأفقدها ولدها، ينفجر خلال هياج الكتلة الفلاحية وانتفاضتها. إنها، في قلب هذه الكتلة، لا تتصرف كفرد. الجماعية تنقل تحديها إلى مستوى أعلى، يعبّر عن نفسه في الصعود إلى سطح مخزن الحبوب وإشعال النار فيه، ويأتي عملها هذا منطقياً مع سلوكها كله. فهي غير خائفة كالأم. وغير بائسة كالمرأة «المُدانة» اجتماعياً، وغير مبالية بأقوال الناس وأعرافهم وتقاليدهم، إنها متحدية في الأساس، وهي تختزن نقمة تسعى للانفجار، فتجده في انتفاضة الكتلة الفلاحية على السيد الاقطاعي ورجال الدرك.

إن بناء شخصية «زنوبة» لعبت فيه ايديولوجية المؤلف دوراً، لكنها لم تلعبه على أساس صافٍ لا شائبة فيه، بل من خلال اختلاطات للايديولوجيا السائدة، فـ«زنوبة» مؤمنة، وهي تحس بوطأة المجتمع الذكوري، وتعاني من مجتمع القرية وأعرافه، لكنها لامبالية. ومبالاتها ذات نزوع إيجابي، فهي تتحدّى المختار والسرجان والسيد الاقطاعي، وهذا التحدي لا يتصاعد دون تراكمات، ولا يتحوّل من كمٍ إلى نوع إلا داخل ظرف محدد، هو ظرف «ثورة» الكتلة البشرية الفلاحية التي فجرته مع تفجرها.

هذه، باختصار، نماذج من شخصيات نسائية روائية، تداخلت فيها ايديولوجيا الكاتب وايديولوجيا المجتمع، ولم تكن، لا هذه ولا تلك صافية، خالصة، لأن الأدب الصادق لا يحمل ايديولوجيا غير مشوبة بمؤثرات أخرى.

● هناك من يتحدث عن خصوصية انسانية للمراة تنفرد بها عن الرجل، حيث أن المراة وحدها القادرة على تمثلها والتعبير عنها. ـ هل ترى أن هناك خصوصية ما للمراة ومن أي نوع برأيك؟.. في حال وجودها: هل تجد صعوبة في التعبير عنها؟ ـ هل تجد ان المراة أقدر على تمثلها والتعبير عنها؟

●● أفهم أن تنفرد المرأة بخصوصية ما عن الرجل، ولكن أن تكون هذه الخصوصية انسانية، فهذا ما يجعل القيمة الإنسانية، في السلوك البشري، تابعاً لنوع الجنس، وظنّي أن هذا خاطىء ما دام الموقف الإنساني، أصلاً، ينبع من موقف فكري، ويتأثر بالبيئة، وبالتربية، والايديولوجيا إلخ . . فلو أخذنا رجلاً اشتراكياً علمياً، وامرأة نازية، وكلاهما مشبع بايديولوجيته عامل بهدي منها، نجد أن الخصوصية الإنسانية، عند الرجل، بحكم ايمانه بالعدالة، والمساواة، وعدم الاستغلال والاضطهاد، أقوى من الخصوصية الإنسانية عند المرأة النازية، التي تؤمن بالعرق، والتفوّق العرقي، واستعباد الآخرين، ومباشرة العدوان ضد الشعوب، وتدمير الثقافة والحضارة، وهذا ما رأينا نماذج كثيرة منه، في الحرب العالمية الثانية، بين الإنسان السوفياتي والإنسان الهتلري، إذ كانت السجّانة الهتلرية، في المعتقلات النازية، لا تقل قسوة وحقداً ورغبة في الإبادة من السجان الهتلري، رغم أن هناك استثناءات، بين الجنسين أيضاً.

إن القول بالخصوصية الإنسانية، لذاتها، عند المرأة، مثل القول بالخصوصية البدنية، لذاتها، عند المرأة أيضاً. بعضهم، في معارضة

عمل المرأة وقيامها بكل الوظائف التي يقوم بها الرجل، يتوقف عند خصوصية الضعف البدني لدى المرأة، أو الخصوصية الفيزيولوجية، التي تختلف لدى المرأة عنها لدى الرجل. وهذا التفريق البدني والفيزيولوجي، تدحضه المجتمعات الاشتراكية في عصرنا، فالإنسان الاشتراكي، رجلاً كان ام امرأة، باشر كل الأعمال وكل المهمات، من الطب إلى الميكانيك، ومن التربية إلى القتال، ومن السكرتاريا إلى الوصول إلى القمر.

في رأيي أن المرأة، كأم، يمكن أن تكون أوفر حناناً، وأكثر جَلَداً وصبراً، وأقدر على القيام بمهمات تحتاج إلى رعاية الآخر، مثل التمريض مثلاً، لكن هذه ميزات سلوكية، مكتسبة، تتطور وتتبدل، من بيئة إلى أخرى، ومن نظام إلى نظام، فالحب الأسروي، الأعمى، في التربية، ينتشر في المجتمعات المتخلّفة، ويقلّ في المجتمعات المتقدمة، ويكثر في الحياة الزراعية، ويخف في الحياة الصناعية، وهو، على كل حال، ليس خصوصية إنسانية، فالحنان الأمومي بالنسبة للطفل، لا يعني حناناً تاماً وموازياً بالنسبة لجميع الأطفال، لما للذاتية هنا من دور لا ينكر، فالمرأة تحب رجلها، وهذا حب ذاتي، وهو غير الحب العام، الموجه إلى جميع الرجال، والموصوف بالحب الإنساني.

ولستُ أجد صعوبة في التعبير عن هذه الخصوصية النسوية، التي أشرت إليها، وليست المرأة أقدر من الرجل عن تمثّلها والتعبير عنها، فالكاتبة تستطيع تمثّل خصوصية الرجل والتعبير عنها، كما يستطيع الكاتب، تمثّل خصوصية المرأة والتعبير عنها، والمسألة، هنا، تتوقف على التجربة، والقدرة على التعبير، باستثناء وظائف فيزيولوجية محددة، يمكن لكل من الجنسين، إذا كان بصدد كتاب علمي، أن يحللها تحليلاً حسياً علمياً.

أقول ذلك لأنفي ما سُمّي بالأدب النسائي، فالأدب واحد، ولم تستطع المرأة، من خلال الكلام على أشيائها الخاصة، أن تعطي أدباً نسائياً خاصاً، وهناك كتّاب كثيرون، في كل الأزمان، استطاعوا الكلام على المرأة، بأقدر مما فعلت المرأة ذاتها، كما أن هناك نساء تكلمن على الرجال فأجدن أكثر من الرجل نفسه، وأذكر، كأمثلة، «آنا كارنينا» لتولستوي، و«مدام بوفاري» **لفلوبير** و«المثقفون» **لسيمون دو بو فوار** وغيرها.. إن في هذه الروايات كلام على المرأة كتبه رجال، وكلام على الرجال كتبته امرأة، وكان الطرفان في منتهى القدرة على تمثّل الأشياء والتعبير عنها. □

مقابلة أجرتها: عايدة قاووق

(وذلك من أجل رسالة جامعية ـ خلال العام ١٩٨٠)

١٣/٣/٨٠

- في الأدب وفي الحياة

إني أمجد المرأة..

من شلال البؤس والتشرد والقهر والجوع الذي تعمد به حنا مينه حتى الثمالة.. والذي تجرعه قطرة قطرة، مع كل ثواني حياته.. يعود إليه الآن مداداً دسماً يطفح به دائماً قلبه.. فيغمس في هذا المداد ريشته.. يغمس في القلب ريشته.. ويرسم لوحات اللون والنبض.. لوحات منحوتة بصمت على وجوه العديد من الناس الذين قاسوا.. على وجوه الملايين من الناس الذين يقاسون من أجل اللقمة.. من أجل الكرامة.. من أجل بسمة.

فكما أبدع حنا مينه في رسم الشقاء المر الذي ما زال طعمه ثابتاً وحياً تحت عرق لسانه، ولسان أبطاله.. حتى ليخيل للقارىء أنه يشاركهم الجوع والأكل والبرد وحكايات الشتاء حول الموقد.. ويحس بحرارة الشمس المحرقة تلذعه وهو يبحث وينقب في الأرض المحصورة عن سنبلة فلتت من يد حصاد أو سقطت من غمر... ومثلما جعلنا حنا نصلي لعيون الأم.. لتعب الأم.. لمبدأ فايز وفياض وخليل، كان أيضاً يفسح أمامنا ساحة أمل نرى منها المستقبل الأفضل.. يرسمها ببراعة ودقة وصدق... فكان يعيشنا البطولة والتحدي عند

الشـاغـوري. . البطولة، التحـدي والعنفـوان والكـرامـة عنـد الطروسي قاهر البحر.

عندما حاولت أن أحاور الكاتب الكبير حنا مينه. . وجـدت نفسي عاجزة عن الاستفسار لأن من يقرأ روايـاته يضـع اصبعه عـلى الجرح. . يعـرف سبب وجواب كـل ما يـريد معـرفتـه. . ويفهم كل ما يـود حنا قـوله والاشـارة إليه. . فـالوضـوح ميزة الكاتب. . والمعانـاة هي الدافـع القوي التي جعلت قلمـه وقلبه نبعاً منساباً كما الضياء، كما بسمات الأطفال.

مـع حنا نبـدأ. . نبدأ بحـيرة ورغبة في كتـابة الكثـير عنه. . ورغبة في قراءة كل ما سيكتب

ـ فاطمة فقيه□

● المرأة في رواياتـك ـ (الشقيقة ـ الأم ـ المعلمـة) ـ دائماً معطـاء، دائماً هي المظلومة والمغلوبة على أمرها... والرجل في أكثر الأحيان سيء ـ (مديـر المدرسـة ـ زوج الشقيقـة) ـ إلا القليل منهم، أصحـاب المبادىء ـ (خليـل ـ فايـز الشعلة ـ اسبيرو الأعور)... هل هذا يعود إلى البيئة التي عشتها؟ أم ماذا؟

●● المرأة في رواياتي بهية دائماً. . أو في أكثر الأحيان. . لأن المـرأة إلى بهـاء. . ولقـد قلت دائـماً إن المـرأة في نـظري هي القضيـة. ولا تنفصل. . إنها شريكة الرجل في كل شيء وهي في قضيته دائـماً بمعنى أنها في الجـوهر من الأمـور، باعتبـارها أمـاً أولاً، ورفيقة حيـاة. وفي عصرنا، شريكة مساوية للرجل في تربيـة الأسرة وتنشئتها، وهي التي تسهم في صنع الحضارة. وصنـع الثقافـة لأنها الملهم الأول لكل أدب وفن، وكل صناعة وإنجاز دماغي أو يدوي. إضافة إلى أن المـرأة هي صانعة التقدم الاجتماعي. إن الرجل، مهما كان عصرياً وتقدميـاً يظل خـائفاً من تـزمّت المجتمع، وتقـاليد البيئـة، والعقلية السلطيـة، أمـا المرأة، بما تملك من شجاعة، وبما فطرت عليه من جرأة، فـإنها تتقدم

لتشق الدروب نحو المستقبل، سواء في العلم أو العمل.

وقد حسبت أول امرأة طلبت العلم شهيدة، وأول امرأة طلبت العمل شهيدة. وقد ناضلت المرأة طويلاً كي تستطيع انتزاع بعض حقوقها الاجتماعية. مع أنها مساوية للرجل في كل شيء، وتملك من المواهب والقدرات مثلما يملك، وبرهنت على هذا من خلال توليها المناصب القيادية في السياسية والحكم والإدارة، لا في أوروبا والشرق فقط، بل في البلاد العربية أيضاً.

المرأة مغبونة اجتماعياً، مظلومة، مكبلة بالقيود، هذا صحيح. لكنها ليست ضعيفة، وليست أقل من الرجل ثورية ونضالاً وبناء وعملاً إنتاجياً حين تتوفر لها الظروف.

لذلك أمجّد المرأة، هذه المباركة ثلاثاً.

● هذا يقودنا إلى الكلام عن العلاقة الإنسانية مع المرأة في الحياة.. فماذا عن نظرة المجتمع إليها، وماذا عن الأقاويل الكثيرة التي تطلق بحقها؟

●● أنت تعرفين بيت الشعر القائل: «من يركب البحر لا يخشى من الغرق» المرأة، حين تقرر أن تتعلم وتعمل وتمارس حياتها، لا تخشى أقاويل المجتمع. وعلى أن النساء اللواتي يسرن في الطليعة وعبر الدروب الصعبة، يتحملن الكثير، فإنهن رائدات، وعلى كل رائد أن يدفع ثمن ريادته، وبهذا المعنى عليهن أن يتحملن الأقاويل، حتى يصبح وضع المرأة الجديد مألوفاً.

إن المرأة نصف المجتمع، ولا يجوز أن يبقى نصف المجتمع العربي مشلولاً. في وقت نواجه فيه تحديات اسرائيل والاستعمار، حيث المجتمعات تعمل رجالاً ونساء، إن علينا أن نبني الدولة العربية العصرية الموحدة. أن ننفذ مشاريع وخطط التنمية، ولا يمكن إنجاز

كـل هذا والمـرأة مشلولة، ونصف المجتمـع مشلول. من قال إن دور المرأة ينحصر في الطبخ والنفخ والإنجاب؟

إن هذا الدور القاصر يخبل المرأة، يعطل طاقاتهـا، يفقدهـا القدرة على تنشئة الأجيال، يسلبها حقها في ممارسـة حياة منتجـة، وفي وضع كهذا، سنظل متخلفين، ولن نستطيع اللحاق بركب الحضارة، والآن إذا ظلت متخلفة فإنها لا تستطيع التحـرر ولا التقدم ولا نيـل المكانـة التي تتطلع إليها في الحياة الدولية.

تحـرر المرأة من التبعيـة، من الخنوع، من ظلم الـرجـل، من أسر المجتمع، يبدأ بتحررها الاقتصادي، وهذا يتـطلب أن تتعلم المرأة وتعمل، وحين تفعل ذلك فإنها تشق طريقهـا بالاعتـماد على نفسهـا، وترغم الرجل على الاعتراف بحقها، وتصبح سيدة مصيرها، ويضطر المجتمع إلى تغيير نظرته إليها.

المجتمـع المتخلف ثـرثـار. . وعـلى المـرأة ألا تخـاف ثـرثـرة هــذا المجتمع.

● أي الروايات أقرب إلى أن تكون سيرتك الذاتية؟

●● «**بقـايا صـور**» و«**المستنقع**». . . طبعـاً هناك أشيـاء ذاتيـة في الـروايات الأخـرى، فالأديب يكتب عن تجـاربه، والحيـاة الشخصية هي منبـع هذه التجـارب، لكن السيرة الـذاتية، حـين تتحـدث عن حياة الكاتب بالتفصيل، تشكل سيرة حياتية كاملة، وهذه لا تتوفر إلا في روايات مخصصة للكلام على الذات.

إن روايـات السيرة الـذاتية مغـرية، مشـوقة، لأن فيهـا اعترافـات الكاتب وفيها شهادته أمام القراء.

● التشابه بين «بقايا صور» و«الثلج يأتي من النافذة» في الشخصيات هل يعود إلى أن «الثلج» هي الجزء الثالث من «بقايا صور» و«المستنقع» أي أن الروايات الثلاث ثلاثية؟ أم أن «الثلج» تتحدث عن فترة أخرى من حياتك؟

●● لم أكتب ثلاثية بعد. . الجزء الثالث من «**بقايا صور**» لم يكتب بعد[1]. . . «**الثلج يأتي من النافذة**» ليست سيرة ذاتية. فأنا لا أملك بطولة فياض، ولا تجاربه، وليس من شبه بيني وبينه سوى في أنه كاتب. . وأنا كاتب، وهذا لا يعني أن الرواية تتحدث عني.

● الراوي في رواياتك دائماً خالٍ من الشوائب، نقي فلماذا؟

●● لم أنتبه إلى هذه الناحية. . القراء يفكرون بأشياء لم يفكر فيها المؤلف أحياناً كثيرة.

● «الشمس في يوم غائم» و«زوربا».. ألا تظن أن هناك خيطاً رفيعاً بينهما؟

●● أبداً. . الرقص في الروايتين لا يشكل خيطاً مشتركاً، وهو يختلف في موضوعه، ورمزه، في كل منهما. لقد رقص الفتى في «**الشمس في يوم غائم**» كي يوقظ الأرض، وعمله فعل ثوري، بينما كان رقص زوربا رياضة روحية. . إن زوربا كان في نظرته إلى الحياة أقرب إلى العدمي، بينما الفتى كان ثائراً.

● دائماً تعود إلى الماضي... أليس لك أعمال تنظر فيها إلى المستقبل برؤية كاتب؟

●● هذا ليس صحيحاً. . الرواية تتحدث عن الماضي دائماً، لكنها تستشرف الآتي، وتحمل إضافتها إلى المستقبل. . إنني من كتّاب

---

(١) الجزء الثالث (القطاف) صدر فيما بعد في العام ١٩٨٦ ـ المحرر.

الواقعية الاشتراكية، والمستقبل هو البعد الثالث والأساسي في هذه الواقعية.

● **ماذا حدث لأسرتك، لامك على الأخص، بعد أن استطعت أن تقدمها في رواياتك؟**

●● ماتت أمي دون أن تدري أنها ستكون بطلة إحدى رواياتي.. لم تكن تعرف أنني سأكتب عنها يوماً، وأن أمومتها الكبيرة ستكون تكريماً لكل أم في كل زمان ومكان.

● **ما هي اللحظة التي تنتابك قبل البدء بالكتابة؟**

●● إنها لحظة القلق.. هذا الوحش المفترس.. حياة الفنان حياة قلقة، مرهفة، وهو لذلك لا يكتب بالحبر بل بالدم.. كلماته مغموسة بدمه، لهذا كثيراً ما يجن الكتّاب وينتحرون... ويتخلصون من عذاب مهنتهم الشاقة بطريقة دراماتيكية.

● **ما هي المشاكل التي تعاني منها كاديب؟**

●● حتى الآن.. ليست عندي مشاكل... لقد عرفت الجوع والفقر والسجن والتشرد، وكل هذا بسبب الأدب.. لكن هذه من طبيعة الكفاح بالقلم.

● **الرواية العربية الآن، وكيف تقارنها بروايات الخمسينات؟**

●● قطعت الرواية العربية الآن شوطاً بعيداً.. من حيث الفنية وطريقة التناول والموضوعات التي تتناولها.. إنها تقترب من العالمية،

بل إن بعض رواياتنا ذات مستوى عالمي فعلاً.

● الفقر والمعاناة روح رواياتك.. والآن انتهيت من هذه المعاناة تقريباً، فما هي المؤثرات الحالية التي تدفعك لكتابة رواية جديدة؟

●● أنا لم أكتب عن فقري بل عن الفقر.. ولا عن شقائي بل عن الشقاء.. كذلك لم أكتب عن فرحي وحزني وكفاحي.. بل كتبت عن أحزان وأفراح الناس وكفاحهم، وهذه أشياء مستمرة.. ثم هل تخافين ألا تبقى ثمة مشاكل وموضوعات، وأن يبقى الكتّاب عاطلين عن العمل؟. اطمئني، فقضايا الأمة العربية، الوطنية والاجتماعية والنفسية كثيرة، والحياة تقدم لنا الجديد دائماً.

قال عنترة: «هل غادر الشعراء من متردم؟»

طبعاً غادروا، وإلا من أين يستقي الشعراء موضوعاتهم منذ عنترة حتى الآن؟.

● الحب في حياتك... ماذا يعني لك؟

●● يعني كل حياتي.. ما قيمة الكاتب، والإنسان بإطلاق، بغير حب؟ إنه ملح الوجود.

● نظرة للكاتب العربي.. كيف تراه الآن؟

●● أكثر الكتّاب العرب من منشأ برجوازي صغير أو متوسط.. وإذا لم يكن الكاتب العربي برجوازياً من حيث الطبقة فهو برجوازي من حيث الارتباط الثقافي.. أي وضع ثقافته في خدمة البرجوازية الصاعدة والتي وصلت إلى الحكم في بعض البلاد العربية.

هــذا لا يعني أن هؤلاء الأدباء لا يعــبّرون عن قضـايـا الـوطن والمجتمع وعن معاناة الإنسان العربي وخاصة معاناة الطبقـة المتوسـطة والإنسـان المثقف. لكن هؤلاء المثقفين بحكم الانتماء يتأرجحـون في مـواقفهم، وهـذا سبب من أسبـاب تقلبـاتهم في المـواقف الفكـريـة والسياسية والابداعية.

● بعض مواقفك الروائية تتـرك القارىء في لحظـة انفعال ليعـرف مصير أحـد أبطال الرواية في موقف ما.. وإذا بك تنتقـل إلى وصف الطبيعة وإلى مـا غير ذلـك.. هل تقصد شيئاً أم أن ذلك صدفة؟

●● وصـف الطبيعة عندي ليس وسيلة زخرفيـة بل هي شرط من شروط السياق الروائي، الـطبيعة المؤنسنـة هي طبيعة في ذات الفعـل الإنسـاني. . وحين يكـون الإنسان في عـراك مع الـطبيعـة. . وحـين يروض العاصفـة فهو يـروض الطبيعـة. . لهذا فـإن مشاعـره الذاتيـة وأحاسيسه الأكثر انسراباً وجدانياً تتصل بالـطبيعة المحيـطة به اتصـالاً وثيقاً.

● للآن لم توجد الكاتبة العربية التي تعايش البيئة ومعاناة مجتمعها..؟ برأيك لماذا؟

●● المـرأة العـربيـة خـرجت منـذ عهـد قـريب من الحـريم إلى الحياة. . إن نصف قرن من الزمن عمر طويل بـالنسبة للفـرد. ولكنه وقت لا يرى بالمجهر بالنسبة للإنسانية ولا بالنسبة لعمر الزمن. . وفي هذه المدة القصيرة التي خرجت فيها المرأة العربية من بين أسوار البيت لتتعلم وتعمل وتقيم عـلاقـات جـديـدة بـالـرجـل. . بــالمجتمـع. . بالشارع. . بالسوق بكل مرافق الحياة، هذه المدة لم تكن كافيـة لكي

تعمق تجربتها ومعاناتها.. ولم يكن لدى المرأة أية سابقة في العمل الأدبي وأدواته المتعددة قبل نصف قرن من الزمن.. ولهذا فإن خروجها إلى الحياة حديث، وممارستها للأدوات التعبيرية في الأدب والفن حديثة أيضاً، قياساً إلى المرأة في أوروبا.. ومن هنا فإن نتاج المرأة الأدبي يدخل حياتنا على استيحاء ولا يعبّر عن معاناة كاملة حتى عن الرجل.. حتى عن الحب.. حتى عن البيئة، برغم أن هناك كاتبات عربيات انجرفن وراء التعبير عن الأحاسيس الجنسية الخاصة كتجربة ذاتية منفصلة عن البيئة والمجتمع.. إنها حكاية حب صغير.. حكاية غرامية صغيرة لا تشكل عالماً متميزاً من عوالم الحياة الاجتماعية العربية.. وإذا كان القراء قد أقبلوا في فترة ما على هذا النوع من الأدب النسائي فإن السبب في ذلك هو دغدغة الحواس وليس أكثر.. هذا الأدب ليس له مستقبل.. أنا مع الحب الكبير الإنساني الذي لا يؤخذ مجرداً لذاته بل مرتبطاً بالبيئة الاجتماعية.. ومعبراً عن هذه البيئة بكل ما فيها من تناقضات وطموحات وتجاوب.

● قرأت مرة في إحدى المقابلات الصحفية لك قولك أنك تحب السفر كثيراً وتتمنى أن تمارسه دائماً؟

●● لقد أحببت السفر وتمنيت دائماً أن تكون الحياة سفرة لا تنتهي. ولكن سفر الأديب لا يكون جغرافياً دائماً.. إن له سفره الزمني والخيالي.. وله مدى التجربة التي لا تتحصل من البيتوتية.. إنني ضد المكوث داخل الجدران.. السفر ليس لأجل الكتابة بل لأن السفر جزء من الحياة.. والحياة تعاش لأنها جديرة بالعيش وليس لأن نجمع منها مادة كتابية.

● في سفرك الواقعي أو الخيالي ما هي الأمنية الغالبة عندك؟

●● مـا كنت في سفـر واقعي أو خيـالي إلا وتمنّيت أن يكـون من أحبه معي. . قلت من أحبه وليس من أرتبط معـه في علاقـات أسرية أو اجتـماعية. إنني أسـافـر والحبيب في قلبي زوادة سفـر أطعم منهـا، وأستمـد كل المشـاعر البهيجـة والألوان النضـيرة التي تجعل الحيـاة في الإقامة والترحال مساعدة جميلة.

شقي في هـذا الوجـود من كان بغـير حبيب، ومن كان عـلى سفـر دون حبيب، في الواقع أو في الخيـال. . وهذا الحبيب يمكن أن يكـون قضية أو امرأة. . . وفي الأوقات الرائعة يكون قضية وامرأة معاً.

● **لو طلبت منك ان تبعث برقية مستعجلة للحبيب ماذا تقول فيها؟**

●● لا أعرف. . . . بل أعرف ولكني لن أقول!!!□

أجرت الحوار: فاطمة فقيه

(جريدة «الأنباء» الخليجية: ١٣/٣/١٩٨٠)

٨٠/٦/١١

ـ عن غوركي.. وحكمت.. وآخرين
ـ أبطال رواياتي ليسوا أنا..

● **استاذ حنا.. مكسيم غوركي وناظم حكمت.. ماذا يعنيان بالنسبة إليك؟**

●● قمتان من قمم الأدب الإنساني، أحدهما ناثر كبير، والآخر شاعر كبير، وعند كليهما نجد دنيا من الناس والمجتمع والتاريخ والمشاعر والعواطف، وكل ما تحفل به الحياة من شرائح اجتماعية تتطلع إلى عالم أفضل، وتتمنى أن تعيش عيشة تليق بالإنسان. الأول يصف وطنه وبلاده وأبناء شعبه، ويصور نماذج وأنماطاً من الناس في قصصه ورواياته. والآخر يحمل تركيا في قلبه ووجدانه، ويصوغ من شعره ملاحم كبرى تحكي عن الإنسان التركي في نضاله وعمله وحبه وفقره وكل ما يشغل باله ويداعب خياله من انفعالات وأمنيات.

إن أدب غوركي الإنساني العميق، قد طلع على الدنيا بنظرة جديدة، واقعية، رومانتيكية، مكافحة لنفي أية وسيلة لإقامة هدنة مع الشر، ورفض عدم العدالة، والتأكيد على ضرورة النضال من أجل الحياة، وإبراز قيمة الذات الإنسانية الضرورية، وكان يعتبر العمل هو البطل الرئيسي في مفهومه الأدبي، والكتّاب قضاة هذا العالم المحكوم بالموت.

أما **ناظم حكمت** فكان شعره مرآة لعصره، وضميراً للناس الذين عرفهم وأحبهم، في حياته. وقد بدا في كل مراحل عمره، مسكوناً بالشعر وبالإنسان، وهو يقول في إحدى قصائده: «تستطيع أن تموت لأجل الناس، لأجل ناس لم ترَ وجههم قط، بينما لا أحد يغصبك على ذلك. إنك في السبعين مثلاً، ستغرس أشجار الزيتون، ليس لأبنائك أبداً، بل لأنك لا تستسلم للموت، رغم خوفك من الموت، ولأن الحياة ترجح كفة الميزان».

ولقد أصغى **حكمت**، كما يقول الكاتب الفرنسي **كلود روا**، خلال حياته الطويلة، إلى الناس والعمال والفلاحين والسائقين والأطباء والشعراء والكتّاب، وكان يقول لهم: «إنني أحس بأوجاعكم مثلما تحسون بها تماماً، وأن الدمع ليتحير في المآقي، فأتمالك نفسي مثلكم وبالحزم نفسه.. وإذا بقيت سالماً، سأكتب على الجدران وفوق الأرصفة وفي الساحات العامة أشعاري، وسأعزف على الكمان في ليالي العيد، لمن يبقون من المعركة الأخيرة، وكذلك سأعزف على الأرصفة المغمورة بضياء ليلة رائعة، للذين يغنّون أغاني جديدة، للناس الجدد، والخطوات الجديدة».

ويقول: «لم تحوّلني الريح إلى ورقة في مهب الريح، لقد سقت الريح أمامي..»

ولأنني كاتب إنساني، فإن هذين الكاتبين يعنيان كثيراً بالنسبة إليّ، كما يعني كثيراً **أرنست همنغواي، تشارلز ديكنز، بلزاك، اناتول فرانس**، وكذلك **الجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، والمتنبي، وجبران، والريحاني، والفاخوري** وغيرهم.

● **قلت في روايتك «الثلج يأتي من النافذة»: «إن الجميع مصابون بجنون الثروة.. رغبة مجنونة تمتلك الجميع في الإثراء دون أي اهتمام بالوسيلة.. ورغبة**

مماثلة تمتلك الجميع في نسيان منشأهم.. ميكافيلية صريحة.. الكنائس تمتلىء بالمصلين دائماً، وأحسب أن الجميع، في ختام صلواتهم، يطلبون غسّالات وثلاجات وسيارات»... فهل هذه الحرارة في العربدة بالكلمات تجاه المال تعود لأن حنا مينه نشأ فقيراً؟

●● أولاً هذه ليست عربدة كلمات. إن كلمة عربدة مرفوضة هنا. وثانياً إن هذا الكلام ليس كلامي، بل هو كلام «فياض» بطل الرواية، في وصف المجتمع الاستهلاكي في لبنان، وهو ينطبق على المجتمع الاستهلاكي في كل الوطن العربي تقريباً، لأن النفعية، والرغبة في الإثراء السريع، وبأية وسيلة، هي بعض صفات هذا المجتمع الذي نحاول فيه اللحاق بالحياة الغربية، وتقليدها في التهالك على استهلاك كل ما تنتجه المصانع في أوروبا.

ولا دخل لهذا في نشأتي الفقيرة. إنني روائي، أرى، ألاحظ، أرصد، وأرسم، والمسألة هي: هل هذا صحيح أم لا؟ هل ينطبق على المجتمع الاستهلاكي الذي نعيشه أم لا ينطبق؟ وكيف العمل للخلاص من هذه النمطية الحياتية التي تزحف إلينا بكل شرورها واخطبوطيتها؟

إن أحد الأخطار التي يصدّرها الأعداء إلينا، هي تحويلنا إلى مجتمع مستهلك لإنتاجهم، بهذا يحولون بيننا وبين أن نصبح دولاً منتجة، ويقضون على التنمية والتصنيع في بلادنا، ويبقوننا في حالة من التخلف لا نستطيع معها مقاومتهم، ولا نستطيع مواجهة عدوتنا اسرائيل. . وهنا الخطر. . فالبلاد العربية مدعوة إلى النهوض، إلى البناء، إلى التنمية، إلى التصنيع، وإلى العدالة في العلاقات الاجتماعية وبذلك تتمكن من التحرر والتقدم واللحاق بالقرن العشرين.

● يلاحظ ان حنا مينه انتقل من المباشرة والسرد في «المصابيح الزرق» إلى لـون من الـرمزيـة والأسطورة احيـاناً في «الشمس في يـوم غائم»، فـإلى اي مـدى تـرى استخدام الرمز في الرواية؟

●● أنـا كـاتب واقعي في الأصـل. وكـل الكتّــاب هم واقعيـون بدرجات مختلفة، ويبقى الوعي والتجربة والخبرة، أشياء تميّـز بعضهم عن بعض، وإذا كنت في «**المصـابيح الـزرق**» قد تنـاولت الأشياء من الخـارج، بشيء من السردية، فـإنني سرعـان مـا أقلعتُ عن هـذا في «**الشراع والعـاصفة**»، ووجـدتُ أن الواقعيـة، كمـدرسـة في التعبـير الأدبي، قادرة على استيعاب جميع التيارات الأدبية، من الـرومانتيكيـة إلى الـرمزيـة، ولهذا بـرهنتُ عن أصـالـة الـواقعيـة وغنـاهـا عنـدمـا استخدمتها بنجاح كبير في روايتي «**الشمس في يوم غائم**».

إن الرمز ليس بديلاً عن الواقع، بل هو إغنـاء له، والأسـطورة لا تقـوم مقام الحـادثة، لكنهـا تكثّفها، وتعـطيها دلالتهـا التي اكتسبتهـا تاريخياً، ولهذا فإن إمكان استخدام الرمز والأسطورة في الروايـة، وفي القصة، وحتى في الشعر، شيء جميل، يلوّن، يكثّف، يضيء، ويقدّم تلخيصاً فكرياً اكتسب حق وجوده مع الأيام، بقالب فنّي، أدبي.

ومن الطبيعي أن أكون من دعاة استخدام كـل وسائـل التعبير في العمل الفني، حين يقتضيها السياق، وتكون لهـا ضرورة في نسيـج العمل، ولا تقحم عليه اقحاماً.

وكدليل عـلى ما أقـول، ليرجـع القراء إلى روايـة «**الشمس في يوم غائم**» ويحكموا بـأنفسهم كم أغنت أسطـورة الفتى والصـورة والمعبد الرواية، وكم أعطتها بُعداً خيالياً، زاد في تأثـير واقعيتها، فـأصبحت هذه الرواية تُقرأ على عدة مستويات.

● كتّاب كثيرون عالجوا قضية الوحدة والانفصال وهزيمة حزيران، مثـل هاني الراهب في «الف ليلة وليلتان» و«شرخ في تاريـخ طويـل» وعبد السـلام العجيلي في «قلـوب على الأسـلاك».. لكن حنا مينـه لم يطرح ذلـك في عمل منفـرد، يُعطي بُعداً تنظيرياً للمستقبل العربي.

●● أنا لست من هواة طرح المسائل الفكريـة ولا النظريـة طرحـاً مباشراً في الأعمال الأدبية. الرواية، من خلال الحدث، تقـدم عالمـاً، وفي هذا العالم تنتشر الأفكار، ليس على أسـاس الإسقاط والإفتعال، بل على أسـاس الدلالـة الروائيـة، وفي هذا المجـال قدمتُ كثيـراً من الأفكـار عن القضية العـربية، وخصصت حـرب تشرين التحريـريـة برواية مستقلة عنـوانها «المرصـد». إن التاريـخ، في العمل الفني، لا يكـون تأريخـاً سردياً، ولا يُـطرح إلاّ من خلال الـظروف الاجتماعيـة السـائدة في الحقبـة التاريخيـة التي يقع فيهـا الحدث، وعـلى هذا فـإن مهمة الروايـة إعادة انتـاج التاريـخ بشكل روائي، لا تـدوينه تـدويناً مباشراً.

● بين «المصابيح الزرق»، اول رواية لك، و«الشراع والعاصفة» ثاني رواياتـك، فترة عشر سنوات، هل كانت لحظات مراجعة وحساب، أم وقفة مع الأنظمة؟

●● كانت هذه الفترة مرحلة تشـرّد فُرضت علي، وقد أتاحت لي أن أطوف بلاداً كثيرة، وأتعرّف إلى عوالم غريبة، وأزداد خبرة ومعـرفة بالناس والأشياء.. إن من يراجع حسابـه ينطلق من نقـطة الشك في هـذا الحسـاب، ولم يكن في حيـاتي إلاّ الـوضـوح، والإيمـان بقضيـة الناس، والعمل لأجل أمتي العربية، ولهذا لم أكن بحاجة إلى مراجعة حساباتي.

● في «الياطر» زكريا المرسنلي البحار الصياد الذي هجر مدينته ثم عاد إليها، ألا يمكن أن يكون زكريا هو حنا مينه الذي هجر بلاده عشر سنوات ثم عاد إليها يدفعه الحنين والعمل للمستقبل؟

●● «زكريا المرسنلي» هو غير حنا مينه.. الظروف التي ابتعد فيها عن مدينته غير الظروف التي اضطرتني إلى الهجرة من مدينتي.. وإن كانت عودة كلينا تتشابه.. إن نقطة اللقاء بيني وبين «زكريا» هي أننا عملنا كل ما بوسعنا لأجل مدينتنا، وهذا يشكّل سبباً لراحة الضمير..

إنني، عادة، لا أطرح نفسي في رواياتي.. أبطالها ليسوا أنا، لأنهم أكثر ثباتاً واختلافاً وتنوّعاً في الأعمال والمشارب مني.. لماذا يريد الناس أن يضعوا المؤلف مكان بطل الرواية دائماً؟ البطل الروائي يختلف، لأن له قصة أخرى تختلف.. والمؤلف لا يتحدث عن نفسه مباشرة، وإن كانت ظلال تجاربه تظل في خلفية الصورة.

● «الشراع والعاصفة» لحنا مينه تقابل «الشيخ والبحر» لهمنغواي، و«الشمس في يوم غائم» تقابل «زوربا» لكازانتزاكي، فهل هذا صحيح؟

●● التقابل، بهذه الحدّة، غير صحيح. هنا **البحر** قاسم مشترك بين «الشراع» و«الشيخ والبحر» وهناك **الرقص** بين «الشمس» و«زوربا»، لكن **المواضيع تختلف**، وكذلك الأحداث والطروحات..

إن الحب مادة أساسية في أكثر الروايات، فهل تتقابل الروايات لأن الحب قاسم مشترك بينها؟

● «بقايا صور» و«المستنقع» سيرتان ذاتيتان لحنا مينه، فما هي نقاط التقائهما مع السير الذاتية لأوائل كتّاب النهضة في هذا العصر مثل طه حسين في «الأيام» والمازني في «ابراهيم الكاتب»؟

●● نقاط الالتقاء في التسمية فقط، فكلها سير ذاتية، وهذا هو الوصف العام لها كلها. أما أحداث الروايات فهي مختلفة جداً، ولا تشابه بينها إطلاقاً. إنني أعتبر «الأيام» و«ابراهيم الكاتب» سيرة شخصية ضيقة الحدود، تتمحور حول الحياة الذاتية للكاتبين، بينما سيرتي الذاتية تروي سيرة حياة عائلة، وتؤرخ، روائياً، للعشرينات والثلاثينات من هذا القرن.

● البُعد الإنساني في روايات حنا مينه كثيراً ما يؤطّر الحدود الاقليمية، باستثناء «الثلج يأتي من النافذة» ففيها امتدادات إنسانية عند البطل «فياض».
ما رأيك لو كتبت الرواية متجاوزة الأبعاد الإقليمية إلى رحاب إنسانية أوسع؟

●● طرح هذا السؤال يدلّ، في أحسن الأحوال، على عدم اطلاع على رواياتي. وأنا أستغرب مثل هذا الاستنتاج ومثل هذا الحكم الخاطىء. كان يجب أن يكون هناك شاهد على ما تقول. ثم أننا، في كثير من الأحيان، نخلط خلطاً واضحاً بين الإقليمية والإنسانية، ولا نميّز في الأدب تلك الضرورة القصوى التي تجعله ثمرة البيئة المحلية. إن الكتّاب، وخاصة في الرواية، لا يستطيعون أن يتكلموا عن الدنيا كلها دفعة واحدة، لا بدّ لهم من حدث، ولهذا زمان ومكان، وغالباً ما يكون هذا المكان مدينة أو منطقة أو بحراً أو نهراً، وهذا ما نراه في نتاج معظم الروائيين العالميين، من **شولوخوف** إلى **همنغواي**، ونراه في آثار الروائيين العرب أيضاً، ويبقى الهمّ الذي يحمله البطل، هل هو فردي أم جماعي؟ هل هو شخصي أم إنساني؟ هل هو عنصري، متعصّب، أم عالمي، منفتح؟. وفي رواياتي كلها يفيض الشعور العربي والهم الإنساني، من «**الشراع والعاصفة**» إلى «**المرصد**» وهي آخر ما صدر لي.. فكيف تقول إن أبطالي مؤطّرين بالنزعة الإقليمية؟

كان عليّ أن أتجاهل مثل هذا السؤال، لكنني أجيب عليه لأدلّل على أن مفهوم الإنسانية في الأدب، ما زال يحتاج إلى تفكير بالنسبة لبعض الناس، وأن الكلمات السياسية، التي تصلح شعارات مللنا منها، لا تستطيع أن تُنتج أدباً إلا إذا جاءت في السياق وفي الحدث، وفُهمت من خلال الدلالة لا من خلال الصراخ، أو رصف الألفاظ رصفاً مجانياً.

إن «الطروسي»، بطل **«الشراع والعاصفة»**، يخوض معركة دامية في مرفأ كونستنزا لأن إيطاليّاً تعرض بالسوء لبحّار مصري، وقال عن عمر المختار كلمات غير لائقة، أفليس هذا موقفاً عربياً قومياً؟

ولكن السؤال هو: هل قرأت **«الشراع والعاصفة»** يا سيدي؟ إنني أحيل القراء إلى هذه الملحمة البحرية النادرة في أدبنا العربي بشهادة أكبر النقاد العرب، وفي مقدمتهم **غالي شكري**.

● المتتبع لحركة النشر يلاحظ أن القارىء العربي بعد ١٩٧٣، أصبح يبحث عن الكلمة المطعّمة بنكهة الحرب والقتال، ولعلّ هذا يفسر تحوّل الكتّاب من إنتاج الأدب الأنثوي إلى الأدب الثوري، فهل ترى أن الرومانسية قد أُفل نجمها؟

●● استنتاجك لا ينطبق على الواقع. فالكتّاب يعالجون كل المواضيع، ولا عبرة لصرعات لفظية لشاعر بعينه.. أما الرومانسية فقد ماتت غير مأسوف عليها، والواقعية هي سيدة الموقف في الأدب العربي الآن.□

أجرى الحوار: محمد عبد الله العوين

(جريدة «الجزيرة» السعودية: (١١/٦/١٩٨٠)

٨٠/٧/٥

- محلية الرواية هي التي تعطيها مضمونها وشكلها ونجاحها الفني.. وعالميتها

● هل تعتقد أن الرواية العربية تنقل واقعاً مختلفاً عن ذلك الذي تنقله الرواية الغربية الجديدة؟

●● إذا كانت الرواية هي ملحمة العصر البورجوازي، فإن هذه الملحمة، كما هو معروف، تقوم على رصد الإنسان في حياة كاملة، في مهاد كامل، ضمن علاقات نفسية واجتماعية كاملة، وبذلك تبلغ أن تقدم رؤية متكاملة عن الواقع الذي تعيشه وتعبّر عنه.

وبخلاف القصة القصيرة، لا تستطيع الرواية أن تكتفي برصد وتكثيف لحظة الأزمة. إنها تتناول الأزمة في كل أبعادها، والقضية المطروحة في جوانبها المتعدّدة، ولهذا فالرواية لصيقة الواقع، بنت البيئة، إطار الفعل الإنساني في جدليته مع ما هو داخل النفس وخارجها، مع الناس، والحي، والمدينة، والبحر، والأرض، والمصنع، والحقل، والغابة، والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية ومفاصلها الرئيسية، التي تطرح نفسها بالضرورة على الحدث الروائي.

لذلك فإن الرواية، ذات الخط أو الخطوط الرئيسية، مع خطوط

ثانوية، تلعب عليها الأحداث الجانبية لخدمة الحدث الرئيسي، لا ينفع فيها أن تكون رصداً لجزء من مشهد، أو لمشهد واحد منفصل عما عداه، بل هي تحتاج إلى مهاد القضية النفسية أو الاجتماعية، حيث يمثّل الشخوص أدوارهم، ويعبّرون عن حيواتهم وتطلّعاتهم، وبقدر ما يكون الحدث محدّداً في الزمان والمكان، ونابعاً من بيئة ومعبّراً عنها، تكون الرواية مستوفية لشرطي الشكل والمضمون، أي أنها تقدّم مضمونها ضمن الشكل الذي يتطلّبه، ويتلاءم مع بيئته وواقعه.

من هنا لا تستطيع الرواية، حين تريد الانتساب إلى وطن وشعب، حين تطمح أن تكون لها هوية، ولها مكان وزمان، أن تنقل واقعاً غير الواقع الذي تتنفسه، فهل الواقع في الغرب هو نفس الواقع في الشرق؟ وبالتحديد، هل الواقع في فرنسا أو بريطانيا هو نفس الواقع في مصر أو سوريا أو لبنان؟

الجواب بالنفي، وإذن فإن جواب السؤال واضح، ومن الخير أن الأمور كذلك، لأن محلية الملحمة، حتى في الرواية، هي التي تعطيها مضمونها وشكلها ونجاحها الفني، وحتى في الرواية التاريخية، فإن **والتر سكوت**، اعتمد واقعاً تاريخياً غير الذي اعتمده **بوشكين وغوغول**، لأن «تاراس بولبا» لا تشبه في شيء «روبن هود».

لقد كتب **ميلفل** «موبي ديك»، وكتب **همنغواي** «الشيخ والبحر» وكتبت «الشراع والعاصفة»، وكتب الروائيون الإنكليز كثيراً من الأعمال حول البحر، ولكن **كل رواية كان لها بحرها**، لها واقعها، ولها زمانها ومكانها، أي كانت لها محلّيتها، ويمكن القول إن الروائي، حتى في الوطن الواحد، لا يستطيع إلّا أن يكتب روايته عن منطقة بعينها، ولنذكر **شولوخوف**، فإنه كتب «الدون الهادىء» عن حوض الدنيبر، وكذلك فعل **فولكنر** بالجنوب الأميركي أو **جويس** بإيرلندا

وأيضاً نجيب محفوظ الذي تناول في رواياته مدينة القاهرة بالذات.

إن الواقع، في إطار محلّية محدّدة، هو واقع الرواية، ومن أراد أن يرسم واقعاً ليس واقعه، فإنه يتعب سدى، وتأتي قصته هجينة، لا إلى العالمية ولا إلى المحلية، تفقد نكهتها، وينحطّ مستواها الفني.

● إذا كان هناك من اختلاف، كيف تراه ينعكس في بنية الحدث والتشكيل الروائيين؟

●● حين تتغير المضامين تتغير الأشكال بالضرورة، لكن الشكل لا يستطيع أن يكون منفصلاً عن المضمون، أي لا نستطيع أن نقدم مضموناً متقدماً في شكل متخلّف وإلا تخلخل البناء. وحين نكتب الرواية في الثمانينات لا يمكننا أن نستخدم طريقة السرد ذاتها التي استخدمها نجيب محفوظ في الأربعينات. قد نستخدم هذا السرد، لكن بطريقة تختلف، تناولاً وتقطيعاً وحواراً وتركيباً للجملة.

على هذا فإننا حين نتناول موضوعاً من البيئة البيروتية في لبنان، أو من البيئة اللاذقانية في سوريا، نضطر بالضرورة أن نخرجه في شكل ملائم له، بوضع الحدث في التشكيل الملائم، أي نجعل الشكل ملتحماً مع المضمون، يراعي الواقعية والمحلّية فيه، ولا يكون متعسّفاً، بحيث نستخدم أسلوب كافكا في رواية تدور حوادثها في البسطة.

وتصوّر أن عبد الرحمن منيف، في روايته «شرق المتوسط» استخدم أسلوب آلان روب غرييه، واستعار شكله الروائي، فأي عمل كان في وسعه أن يقدّم عندئذ؟ وتصوّر أنني كتبت «بقايا صور»، بأسلوب جيمس جويس، فأي واقع محلّي كنت قادراً على رسمه؟

إن الشكل يتطور. يستفيد من التجارب والأشكال الأخرى. لكن

الكاتب يمتلك أسلوبه وطريقته في التشكيل ولا يقلد غيره، والذين تراكضوا ولهثوا، في القصة القصيرة أو الرواية، وراء **كافكا وجويس وفولكنر وناتالي ساروت**، لم يُحدثوا شيئاً، ولم يبلغوا شيئاً. والآن، حين تعود الواقعية لتنتصر على الشكلية، وعلى «الموجة الجديدة» في الرواية، في أوروبا ذاتها، تبدو محاولات التقليد عندنا بائخة مرتين، الأولى لأنها تقليد، والثانية لأن أصحاب هذه البِدَع الشكلية تراجعوا عنها، أو سقطت محاولاتهم في مرحليّتها ومضت.

إضافة إلى أن المشاكل في الغرب غيرها في الشرق. الإنسان هو واحد، لكن اهتمامات ومشاغل وتطلّعات هذا الإنسان تختلف.. لقد فاز رسام «السفير» **ناجي العلي** بإعجاب ملايين القراء العرب، فلماذا؟ لأنه قدّم الإنسان الفلسطيني بخاصة، والعربي بعامة، في إطار همومه ومشاغله، ووجد الشكل الواقعي المناسب لذلك، بينما سقط عندنا كثير من الرسامين الذين عمدوا إلى الشكلية والتجريد، بحيث انقطعت الصلة بينهم كمؤدّين وبين المتلقّين من المشاهدين.

هذا ينطبق على الرواية كثيراً. الرواية لوحة. نغم، عبق، شاعرية، لكنها مع هذا كله حدث، وشخوص، وقضية، ولا بد من انصهار كل هذه العناصر والألوان في التوليفة الروائية، حتى يخرج عمل روائي ناجح..

إنسان الغرب يواجه أزمة حضارية. درباً مسدوداً في مشاكله، اختناقاً في اغترابه الناجم عن الآلة الصناعية. ومن الطبيعي أن ينظر إلى الداخل، وأن تكون حالته النفسية المتعبة مدار أدبه وفنه، أما نحن فإن المشاكل الخارجية، الوطنية والاجتماعية تطرق علينا الأبواب، فهل ندعها ونهرب إلى مشاكلنا النفسية؟ أنا لا أقول بالفصل بين ما هو داخل وخارج النفس، لكنني لا أوافق، في ظروفنا الراهنة، أن تكون النفس هي مدار كل جهدنا الإبداعي، وبشكل

منفصل عن الواقع والمجتمع.

ولقد يكون الإنسان في مجتمعنا العربي محاصراً، مقموع الفكر، مغترباً عن قضاياه بسبب موقف السلطة، ومن المؤكد أن الوضع الاجتماعي فاسد، متخلّف، محكوم بالتمزّق والنزف، لكن الإنسان فيه غير مستسلم.. إنه مناضل.. ولا يستطيع أي كاتب أن يتناول قطراً عربياً دون أن يجد فيه مناضلين، داخل القطر أو خارجه، وأن يجد الشعب بمجموعه متمرّداً على هذا أو ذاك من الأخطاء، فكيف يصح أن نغمض العين عن هذه الحقيقة، ونرسم الإنسان العربي في أشد حالات الانهزام؟

إن أعداءنا الامبرياليين والصهيونيين والرجعيين، يريدون تيئيسنا، تسويد الدنيا في عيوننا، إقناعنا بأن التخلّف قَدَر، والاستسلام قدر، والارتماء في أحضانهم هو الدرب الوحيد السالك، فهل ينطبق ذلك على الواقع؟ وهذا النضال؟ وهذا الفداء؟ والقضية العربية الحية التي لم يبلغوا أن يصفّوها طوال ثلاثين عاماً؟ والمناخ العالمي المؤاتي لنا؟ أليس الكاتب ابن عصره؟ إذن فليكتب بأمانة عن العصر، ليكن شاهداً، وصادقاً، ويرى الصورة كلها لا خطوطاً منها فقط، وليلتحم بالواقع، فهو النبع، وهو المادة المطاوعة والأصيلة والباقية في كل فن.

● الرواية العربية هل تسير نحو الأزمة أم نحو المزيد من تأكيد حضورها؟

●● الرواية العربية بخير. إنها أداة التعبير الرئيسية. وهي في مركز الصدارة بين أدوات التعبير، وستحقق المزيد من حضورها مع الأيام، لأن المستقبل لها وطريقها رحب ومفتوح تماماً.

وليس من المبالغة في شيء إذا قلت إن الرواية العربية تحتل مكان الشعر في أيامنا هذه. وبخلاف القصة القصيرة التي تتقهقر، فإن

الرواية تتقدم، ترسّخ جذورها وحضورها، وتصبح أكثر فأكثر وسيلة التعبير والتوصيل الأوسع انتشاراً بين الناس، لأنها تتناول القضايا بشمولية، وعصرنا عصر الشمولية، وليس عصر اللحظة المأزومة التي تلبثت عندها القصة القصيرة فخسرت مواقعها.

المستقبل للرواية.. اسألوا القراء ودور النشر.□

(جريدة «السفير» اللبنانية: ١٩٨٠/٧/٥)

٨٢/٣/٣

ـ كلمات.. عن سر المدن التي ألهمتني رواياتي

● في رواياتك إجمالاً، تظهر المدينة بوصف واضح.. هذا يدفعنا إلى الاعتقاد أن للمدينة تأثيراً خاصاً على أسلوبك الروائي، ولكن المدينة تظهر كاستذكار، اكثر مما هي وصفٌ آني مباشر، يومي، فما السبب؟

●● المدن كالنساء، فكما لكل امرأة جمالها، ملاحتها، عذوبتها، نكهتها، فكذلك لكل مدينة رونقها، خصوصيتها، حلاوتها، سرّها. . وفي العمل الروائي، تظهر المدينة والمرأة بفرادة عجيبة. أنت لا تستطيع أن تأخذ كل امرأة بطلة في قصتك، روايتك، مسرحيتك، وكذلك لا تستطيع أن تأخذ كل مدينة كمكان رئيسي، كمهاد، لعملك الفني. . صفة أخرى مشتركة: هذه المرأة موحية، ملهمة، باعثة على الحب، والعشق، والإثارة. . وتلك المرأة جامدة، خامدة، قطعة من بياض ثلجي، بعيون زرق لا جمال فيها. هكذا تكون بعض المدن أيضاً: كبيرة، ضخمة، عامرة، صاخبة، لكنها لا توحي للكتّاب والشعراء والفنانين بأي شيء، ومن هنا إن بعض المدن، كبعض النساء، خلّدها الأدب والفن، وبعضها مرّ بها مروراً عابراً، وذكرها بشكل مجزوء مبتسر.

قرأتُ بعض الكتب عن المدن. الحق انها كانت جيدة. لكنها تهتم بالجوانب العمرانية الأثرية، السكانية، الاجتماعية، التاريخية لكل مدينة. هذا مهم، لكن هذه الأشياء جميعاً، لا تخلق، لا تقدم، لا تعطي الفنان إلهاماً خاصاً. مع ذلك فهذه حالة خاصة، لا ينبغي تعميمها ولا اتخاذها مقياساً. فقد تعيش في مدينة كبيرة أعواماً طوالاً ولا تلهمك شيئاً، وفجأة يقع لك حادث، حب، قضية، توقظ في نفسك كل الرؤى الغافية، فتبدأ بكتابة شيء كبير عن هذه المدينة.

سأضرب مثلاً: هاجرتُ من لواء اسكندرونة إلى اللاذقية عام ١٩٣٩، وسكنتها حتى عام ١٩٤٧، هذا زمن قصير نسبياً، إذا قيس بالأعوام التي تصرّمت وأنا أسكن دمشق. المفارقة أنني كتبت روايات كثيرة، بل معظم رواياتي، عن اللاذقية، بحرها، مينائها، أهلها، بحارتها، ولم أكتب أيّما قصة أو رواية عن دمشق بعد. فما السبب؟ ألا يدعو هذا الواقع إلى التساؤل والدهشة؟ طبعاً أنا أحب دمشق، أعزّها، أفتخر بها، أحفظ أكثر القصائد التي غنّتها فيروز عن الشام، لكنني، حتى الآن، لم أستطع استلهامها في عمل أدبي واحد. ليس معنى هذا أنني غير قادر على الكتابة، أو ليست عندي قصة أكتبها، بل الأصح أن عندي أكبر رواية عن أكبر تجربة في دمشق، ومع ذلك لم أكتبها، وما أدري، ربما كانت تنتظر المناسبة... كما انتظر **سعيد عقل** كل أعوام حياته، حتى إذا كان معرض دمشق الدولي، وكانت حفلات فيروز على مسرح المعرض، وجاءت المناسبات السنوية، فإذا به يعطي شعراً باقياً عن دمشق.

عليّ، هنا، أن أتوقف قليلاً. نشرتُ في جريدة «السفير» مؤخراً مقالة صغيرة بعنوان «**هل تعرف دمشق يا سيدي؟**» تحدثت فيها عن أحياء دمشق القديمة: العمارة، القيمرية، القنوات وغيرها.. رددت سبب عجز الكتّاب المعاصرين في سوريا، وأغلبهم جاء من الريف،

عن كتابة أثر فني كبير عن دمشق، أنهم لا يعرفون دمشق، لأن المجتمع الشامي التقليدي مُغلق، لا يفتح أبوابه للوافدين بسهولة، إنني أزعم أن كتّاب سوريا لا يعرفون حياة دمشق الداخلية، الاجتماعية، ولهذا فهم يحومون حول تجارب ذهنية عندما يكتبون شيئاً عن عاصمة بلادهم.

كنت أحاضر مرة فقلت: «لو جاءتني امرأة لم تخطىء ولم تُلْهم، لفضّلت عليها امرأة أخطأت فألهمت.. طوبى للمرأة التي تمسح على رأس فنّان» ترى.. كل نساء الشام، لم يمسحن على رأس فنان ولم يلهمن؟ وأين الحب، والحياة والصبوة؟ أين غزل **نزار قباني**؟ أهو تصعيد كله؟ ما أظن.. **نزار** ابن دمشق، وشعره فيها أجمل شعره، كما ان **الياس أبو شبكة** ابن «الذوق» وشعره في «أفاعي الفردوس» أجمل شعره.

هكذا ترون أن للمدن تأثيراً كبيراً خاصاً عليّ، وعلى أسلوبي الروائي، وفي أدب البحر خاصة، ومن هذه المدن: اللاذقية، اسكندرونة، طرطوس، أي جميع المدن الساحلية.. وحتى بيروت كان لها نصيب في رواية «**الثلج يأتي من النافذة**». ما عدا دمشقي، غاليتي، عزيزة روحي. هنا، في هذه النقطة، سر، ولن أبوح بهذا السر أبداً.

ولست أوافق على أن المدينة تظهر كاستذكار في رواياتي، إنها حضور كامل.. دليلي؟ اقرأوا «**الشراع والعاصفة**» تعرفوا اللاذقية. اقرأوا «**الثلج يأتي من النافذة**» تعرفوا بيروت، اقرأوا «**الابنوسة البيضاء**» تعرفوا منطقة البسيط الساحلية.. فالمدن، في هذه الأعمال، وفي غيرها، كائنات حية، تعطي من انسانيتها فيضاً إنسانياً على الأحياء.

غير أن المدن، كالناس، بينها المحظوظ وقليل الحظ.. بينها المنجب والعقيم، وبينها من يكون على حد الحد بين الصفتين.. تأمّلوا حلب.. إذا استثنينا **عمر أبو ريشة**.. من يبقى؟ وإذا أردنا البحث عنها في القصة، في الرواية، في الشعر، فهل نستطيع مقارنتها ببيروت ودمشق والقاهرة.. وما يُقال عن حلب يقال عن طرابلس في لبنان وغيرها.. لا أتصور أن باستطاعتي كتابة رواية بطلها من مدينة «ح».. لا تسألوني: لماذا؟

● «الشمس في يوم غائم» تبدو ـ بالنسبة لمنهجك الروائي ـ وقفة لسببين معقولين:

أولاً: انها عودة إلى الرمزية، اي ترميز الشخصيات، وشحنها بالدلالات الرمزية، وثانياً: طبيعة المادة التي استعملتها في الكتابة.. أليس هذا صحيحاً؟

●● الصحيح أنني أكدت، من خلال **«الشمس في يوم غائم»** **«الياطر»** **«الابنوسة البيضاء»** غنى الواقعية الاشتراكية، وقدرتها على التعامل مع جميع المدارس الأدبية، وإفادتها من كل التيارات والأساليب، دون أن تخسر نفسها.. فـ **«الشمس في يوم غائم»** ذات مستويات ثلاثة: واقعي، رومانتيكي، أسطوري رمزي، يضاف إلى كل ذلك العبق والشاعرية.. إنها شهادة للواقعية الخلاقة، التي كثيراً ما تعرّضت لهجمات النقاد الشكلانيين، أو النقاد الذين يتمسّحون بالنقد فلا يؤكد نتاجهم «النقدي» سوى غبائهم الخاص.

● كثيراً ما توصف أعمال حنا مينه بأنها مشروع ثقافي سياسي، ما هي تصوّراتك لإكمال هذا المشروع لاحقاً؟

●● سأواصل إنتاج المعرفة بشقّها الثقافي الفني، مانحاً الرؤية

للناس بالأداة التي أستخدمها وهي الرواية. إن شرط انتاج المعرفة فنياً أن تملك المستوى الفني في أداتك، أي أن تكون روايتك رواية، وقصتك قصة، وشعرك شعراً، وأن تستطيع، من دلالة الحدث في الأدوات الفنية، أن تقدّم المتعة والمعرفة، وأن تفكك العالم القديم، وتعطي تصورك لبناء عالم جديد.

يقول الناقد **فيصل دراج** «إن المثقف المرتبط بالثورة ينتج المعرفة والنقد والتحريض، وكل معرفة حقيقية هي معرفة نقدية، محرّضة، داعية إلى الحركة والاحتجاج»، أي داعية إلى التغيير، **وفيصل دراج** هو الذي، في كلامه على المساهمات الأدبية الديموقراطية، ذكر أنني، برواياتي، «المدافع المستمر عن مشروعه الثقافي ـ السياسي» ولست أدري عن هذا المشروع سوى أنني أُنتج روايات تحكي عن الناس وللناس. وأترك للنقاد أن يفسّروا مشروعي الذي تقولون عنه، والذي خصّني به بعضهم.

● المرأة في رواياتك، تشكل دائماً مأوى وملاذاً. في «الشمس في يوم غائم» ـ امرأة القبو ـ في «الشراع والعاصفة» ـ أم حسن ـ في «بقايا صور» ـ زنوبة ـ أين يكمن الجذر الاجتماعي والفكري لهذه الظاهرة؟

●● يكمن في إيماني المطلق بقدرة المرأة على صنع الحياة وبمشاركة الرجل، وقناعتي إنها في ميدان التقدم الاجتماعي، صانعة هذا التقدم في ممارساتها السلوكية التي تملك الجرأة للخروج على المألوف. المرأة أكثر من حبيبة ورفيقة وزوجة وأخت. . إنها ملهمة، وشريكة كفاح، وهي أم، على كتفها نضع كل متاعبنا، وعلى صدرها نستريح . .

● هل أنت راض تماماً عن الطريقة التي قدّم بها المخرجون السوريون رواياتك

للسينما؟ إذا لم تكن راضياً كيف تنظر للأمر؟

●● لست راضياً عن هذه الطريقة، ولست محتجّاً عليها.. أفهم دوري الذي يتلخص بتقديم مادة كتابية، تدخل عنصراً في المواد التي يستخدمها السينمائيون في تجاربهم لإنتاج ما يسمى بالسينما البديلة، أي السينما الجديدة.

المشوار بعيد بعد لإنتاج السينما التي ترضينا.. لكن أول الطريق خطوة.

●● ما الذي ستضيفه «السيرة الذاتية» لرواياتك؟ هل هي حاشية متأخرة، تفسيرية، إيضاحاً لأعمالك الأدبية و آثارك الإبداعية.

●● سيرتي الذاتية عمل إبداعي، لا يقدّم حاشية لأعمالي، لأنه هو نفسه يحتاج إلى الحواشي، والتفسير، وهذه مهمة النقد..

إنني لا أكتب سيرة فردية، بل سيرة اجتماعية تاريخية من خلال فرد. □

(مجلة «الموقف العربي»: في ١٩٨٢/٣/٣١)

٨٧/٧/١

- عن الحلم المعافى وإبداع ما سيأتي

- نعم.. المستقبل للرواية في العالم العربي

● سأستعمل بعضاً مما قلت: «العمل الروائي، هذه المهنة الحـزينة التي لا بـدّ منهـا، لأنها الخـلاص عن طريق تفكيـك العالم وبنـائه عـلى الصورة التي نـرغب، الصورة التي تحمل إليك التعويض والطمأنينة»

إلى أي مدى يمكن ربط هذا القول بنظرية التسامي عند فرويد؟

●● ليس العمـل الروائي وحـده، بل العمـل الأدبي كله، مهنـة حزينة، شاقة، قـذرة أحيانـاً. حزينـة لأنك خـلالها، تعيش حيـاة لا تحبها مرة ثانية، وتعيش ندماً يبهظك بوطأته، إذ تسـترجع حـالة كنت فيها أحمقاً أو على خطأ، وهي شاقة لأنك تنمي في ذاتـك أولاً، وعلى الورق ثانياً، شخوصاً عليك أن تمنحهم الحياة، من نفسك وجسمـك وعصبك. إن الأم، على كبير صنيعها، تمنـح الحياة لأطفـالها بـطريقة أقل شقاء، فهم يحملون مـاهيتهم معهم من النطفـة ولقاحهـا، وبعد الـولادة يتحول الجهـد النفسي إلى جهد بـدني في التربيـة، ومع ذلـك تهرم المرأة الولود قبل الأوان. وهذا معـروف بيولـوجياً، أمـا الروائي فهـو الذي يمنـح الماهيـة للشخصية الـروائية حـين تكون جنينـاً، وهو الذي يعطيها ملامحها وقسماتها، الفيزيـولوجيـة والبسيكولـوجية، عـلى

مدار الرواية، ويحدث أن تكون في رواية ما عدة شخصيات فيصبح «الحمل» الروائي أصعب من الحمل البشري، حتى ولو تعدّدت التوائم في هذا الأخير. إن كل رواية هي «بطن» ذو توائم عدة، فديستويفسكي، وتولستوي، وبلزاك، وديكنز، لهم من المخلوقات الأدبية ما ليس لأي امرأة من المخلوقات الآدمية، ولكم أن تتصوروا عذاب «الحمل» والمخاض والولادة والتربية التي تحملوها في حياتهم القصيرة ـ على طولها ـ لاعطائنا الكائنات الروائية التي أعطوها.

قد لا تكون هذه المقارنة مستساغة، لكن المخلوق يظل مخلوقاً، والمخلوقات الأدبية تتطلب من التعب الجسدي والنفسي أضعاف ما تتطلبه المخلوقات البشرية، هذه التي تعمر، في أندر الحالات، مئة سنة، بينما تعمر تلك مئات وآلاف السنوات، بسبب من صياغتها المتكاملة، فكرياً وفنياً.

ثم أن مهمة الروائي قذرة، لأنه مضطر أن يعيش أجواء أبطاله كلها، حتى تلك الممعنة في الخسة والدناءة، وعليه، في سياق الرواية، أن يتقمص أدواراً لا نهاية لانحطاطها، وعليه، قبل ذلك، أن يجرب ويعاني ذلك كله، محطماً براءته، هادماً سعادته بهدمه الحياة البيتوتية والآصرة الأسروية.

حدثني كاتب أنه يشعر بحالة مماثلة لحالة «الاوركازم» أثناء الكتابة. إنني لم أنحط إلى هذا الدرك من البهيمية في ممارسة اللذة، فالمحروم، والمريض، والشاذ، وحدهم الذين يبلغون اللذة في غير أوانها، وغير موضعها، وغير طرفها الآخر، وربما كان أمثال هذا الكاتب من المبدعين، وأنا أحسدهم، لكنني لا أستطيع أن أكون مثلهم، لذلك تظل الكتابة بالنسبة إليّ عملاً حزيناً شاقاً. وكما قال همنغواي: تعذّبني الورقة البيضاء على مكتبي، وبعد أربعين عاماً من

الكتابة، أرتعش كلما قاربت هذه الورقة، وأرغم نفسي على البدء، وبعد ذلك أنسجم قليلاً قليلاً، ولقد يحدث أن أكون في طريقي إلى مكتبي، حاملاً رعشتي وخوفي، فإذا التيار الكهربائي ينقطع، وإذا الفرحة تشع في أصابعي: لقد جاءت من الكهرباء وليس مني، وإذن فأنا قادر أن أقضي ليلة هادئة، أستمتع فيها بالقراءة، بعطاء الآخرين الذين ربما كانوا في مثل حالتي عندما أعطوا.

إنني أتألم إذا كتبت، وأتألم إذا لم أكتب، وفي هذه الحالة النفسية من الشعور بالعذاب، والشعور بالواجب، أتابع حياتي، وكلما أنجزت عملاً، نظرت إليه كما ينظر من ارتقى جبلاً إلى السفح: حقاً أنا الذي تسلقت كل هذا المنحدر الرهيب؟ حقاً أنا الذي جمعت الحروف، كلمة كلمة، حتى تمّ لي هذا الحجم من الرواية؟ لذلك قلت إن العمل الروائي مهنة لا بد منها، لأنها الخلاص عن طريق تفكيك العالم وبنائه على الصورة التي نرغب. وفي هذا القول لا أصدر عن عصاب كي أطلب تعويضاً، بل عن يقين بأن العالم القديم شاخ، وعلي أن أسهم بتفكيكه، والعالم الجديد في طور النمو وعلي أن أسهم في بنائه، وفي بنائه على الصورة الفكرية التيي تحصّلت لي من مفهومي عن العالم، وهو مفهوم الاشتراكية العلمية.

إن الماركسية والفرويديّة تحدثت كلتاهما عن الحلم، لكن حلم الأولى كان معافى، قابلاً للتحقق بينما الحلم الثاني مريض، يبدأ وينتهي بالوهم، إلاّ في الحالة التي اشترطها فرويد، وهي أن يكون صاحب الرغبة «رجل حازم يتوصل إلى قلب الأحلام والرغبات إلى حقائق ملموسة» وفي حال كهذه لا يكون هذا الرجل مريضاً. ولا يكون عصابياً، بل يكون قد شفي وأقام له صلة كاملة بالواقع، أو هو في الطريق إلى الشفاء، بحيث يستطيع أن يمارس رباطة الجأش.

ولست أزعم أن التصعيد، أو الاعلاء، ينتفي تماماً من عمل

المبدع، ولكنه يكون في حالتين: الوعي واللاوعي، ففي الأول يتحول إلى ارادة، وفي الثاني يظل في العفوية، وأنا أعمل بوعي، بإرادة، بمعرفة، بحرية واعية، بالتزام ذاتي صادق. ويبلغ الإبداع عندي، وعند غيري، من الشفافية ما يجعلك تحسب أنه في العفوية، وعندئذ تنخدع به، وتظنه تصعيداً، بينما هو في الحقيقة فعل وعي ناضج لا يجانب العفوية ولكنه يسيطر عليها، يستخدمها في إبداعه، ولا يدع لها أن تسوقه إلى المتاهات.

يقول فرويد: «الشخص الذي يملك موهبة فنية، وهي من الناحية السيكولوجية شيء غامض جداً، يستطيع أن يحوّل أحلامه إلى خلق فني جمالي، عوض عن أن يحوله إلى أعراض مرضية، وبذلك يكتشف صلة بالواقع» إن في هذا الكلام بعض التناقض، وكما هو معروف، التناقض عند فرويد غير قليل. فالمريض نفسياً لا يتحكّم بمرضه، أي أنه لا يستطيع تحويل هذا الحلم المرضي إلى فن وذلك الحلم المرضي إلى مرض، بل تكون أحلامه مريضة كلها، لأنه يكون في حالة ضعف، ونجد فرويد نفسه يعترف بأن الشخص «بسبب ضعفه، يحيد عن الواقع ويأوي إلى عالم أسعد هو عالم أحلامه». ومهما قيل عن القدرة على التحكم بالأعصاب، وبلوغ التسامي، فإن ذلك لا يتم إلا في حالة انتصار المريض. الصراع بين المرض والعافية.

ابن زريق البغدادي، يأتي بشاهد شعري متقدم جداً على هذه الحالة السيكولوجية، حين يقول في قصيدته المشهورة إلى زوجته:

لا تعذليه فإن العذل يولعه
قد قلتِ حقاً ولكن ليس يسمعه
جاوزتِ في لومه حداً أضرّ به
من حيث قدّرتِ أن اللوم ينفعه

فالمسكون بالحلم المرضي، لا ينفع فيه العذل أو اللوم، بل يزيد من تفاقم حالته المرضية، وهذا العذل واحد، سواء جاء من الخارج أو من الداخل، حين يكون صاحبه مأزوماً، و«الأحلام السعيدة» التي يأوي إلى عالمها تكون «قصوراً في اسبانيا» وهي غير الأحلام ممكنة التحقق التي تدفع إلى الطموح والنشاط والتضحية، والتي هي أحلام تدخل في إطار «تفكيك العالم وإعادة بنائه» على النحو الذي أشرت في حديثي المستشهَد به.

وإذا كنتُ أفرّق، على النحو السابق، بين أحلامي الأدبية والواقعية في تغيير العالم، وبين الأحلام الفرويديّة، ولا أرى رابطاً بينها، فإنني لا أنفي، من الناحية النفسية، قيمة الإعلاء، ودوره في إغناء النفس، فهو منفذ لا أكثر، منفذ يمكن اللجوء إليه، وبهدفٍ سامٍ، وقد نتج عن هذه العملية الإعلائية «إثراء نفسي كان سبباً في أنبل مكاسب الفكر البشري»، لكن الكاتب الواعي، لا حاجة به إلى هذا التحويل، الذي يلجأ إليه، وبشرط كما ذكرت، الكاتب غير الواعي، تماماً مثلما كان فضح البورجوازية عفوياً عند بلزاك وأصبح واعياً عند الأدباء المكافحين في سبيل التغيير في عصرنا هذا.

إنني أدعو الأدباء إلى ممارسة الحلم الواعي، الإرادي، ممكن التحقيق، وإلى العمل والبذل في سبيل تحقيقه، منطلقين في ذلك من مفهوم واضح عن العالم وقوانينه وسيرورته، وهم بذلك يتفادون العصاب، ويرتقون عليه، ويمارسون رغبات الغريزة الجنسية في جوٍ صحّي، بعيداً عن التأزّم والمرض.

إن عملية الإبداع السحرية، المخيفة، المضنية، تجعل من المبدع نوعاً من طفل، يحمل دهشته ورعشته أمام الجديد أبداً، والخلق هو جديد، وسيظل جديداً، في الكشف وارتياد المجهول.

● **استكمالاً لذلك، لنأخذ مثلاً: «الشمس في يوم غائم» هل كانت بطولة تبحث عن بطل أم هي بطل يبحث عن بطولة؟**

●● كانت كلتيهما معاً. فالرغبة الثورية، أو القضية الثورية، حتى في إطارها الرومانتيكي كما عند بطل «**الشمس في يوم غائم**» تظل بطولة تبحث عن بطل، كما هي الثورة قضية تبحث عن ثوار، والثائر، حتى في ترسّم خطا اليعاقبة، يظل يبحث عن بطولة ثورية، قد يحققها وقد يفشل.

ما هي القضية التي تطرحها «**الشمس في يوم غائم**»؟ إنها ببساطة قضية الصراع بين الاقطاع وبين البورجوازية الوليدة، البورجوازية الصغيرة التي استطاعت، في هذا البلد أو ذاك، الوصول إلى الحكم، لكنها لم تستطع أن تجتث الاقطاع وتقضي عليه، لأنها بورجوازية تحمل في داخلها بذور اقطاعية ورأسمالية تبدأ من البسيط وتنتهي إلى المركب في عملية الفرز من خلال الثروة التي يحصل عليها قسم من هذه البورجوازية. إن البورجوازية لا تنتحر، أي لا تتحول إلى بروليتاريا، ولذلك تظل بورجوازية صغيرة، ذات مواقف مترددة، متذبذبة، غير حاسمة، وقد مثلها بطل «**الشمس في يوم غائم**» خير تمثل عندما لم يستطع أن يقضي على والده، ممثل الاقطاع والتحالف مع الاستعمار الفرنسي، بينما استطاع والده، بحسم الطبقات المعادية، أن يقضي على الخياط، الثوري وحليف ابنه البورجوازي، وفي ذلك يقول الابن: «إنني لست إلّا تنيناً صغيراً لا يستطيع القضاء على التنانين الكبيرة». وهذا اعتراف صريح، ينبغي أن يكون واضحاً ومعروفاً منا جميعاً.

هذه هي القضية في إطارها الفكري. فالثورة المتوقعة، أي المعركة بين القصور والأكواخ، تظل تبحث عن ثوار في عملية دق الأرض

لإيقاظها، و«الثوري» - ابن الاقطاع وصاحب الفكر البورجوازي الصغير - يظل يبحث عن قضية ثورية في تردّده على الخياط وامرأة القبو، ومن هنا بروز جدلية هذا الصراع واستمراره.

إن المقولة الفكرية التي تضمنها السؤال، والمتلخصة بالبطولة التي تبحث عن بطل، وبالبطل الذي يبحث عن بطولة (أي بالثورة التي تبحث عن ثوار، وبالثوار الذين يصنعون الثورة)، هي المقولة التي تظل مطروحة الدهر كله، فالانتقال من نظام إلى آخر، يحتاج إلى ثورة وثوار، وحتى بعد قيام النظام الاشتراكي، تظل الثورة في قلب الثورة تبحث لها عن فرسان، أي تظل قضية تبحث عن بطل وبطل يبحث عن قضية، في جدلية كاملة الشروط.

من هنا فإن «عملية تفكيك العالم وإعادة بنائه» ليست عملية عصابية تصعيدية، ولا يمكن أن تكون، لأنها عملية وعي، فهم للقوانين، للتاريخ، للمجتمع، وهي بهذه الصفة أبعد ما تكون عن العفوية، وإن تبدّت كذلك من خلال الفن، واستكمالاً لما قلت سابقاً، أعود للقول بأنه لا رابط بين قولي عن تفكيك العالم وإعادة بنائه وبين نظرية التسامي عند فرويد.

● ما نشر وينشر في «الطريق، السفير، المعرفة، تشرين» أهو اعترافات أم هواجس، محاكمة الذات أم محاكمة الآخر؟

●● الاعتراف يكون مسبوقاً بخبيء أو سر. ليس لديّ مخبآت وأسرار، أنا أبيض كالثلج، أو هكذا أشعر بيني وبين نفسي. في أحد الأيام جاءني من ينصحني ألّا أقابل الجمهور كثيراً، وأمتنع عن إلقاء المحاضرات أو القصص، كي يظل هذا الجمهور مشوقاً إليّ، وتظلّ صورتي في إطار من الغموض بالنسبة إليه، طبعاً شكرت هذا

«النصوح» على «موعظته» وفكرت على هذا النحو: النصيحة في محلها ولا شك، فالمثل يقول: «أن تسمع بالمعيدي خير من أن تـراه» ولستُ في نظر نفسي، إلاّ معيديّاً حقيقياً. غير أن النصيحة، على وجاهتها، لم تكن ذات موضوع، لسبب بسيط هو أنني نادراً ما أواجه الجمهور، في محاضرة أو حديث عام، لعدم ثقتي بجودة القراءة أولاً، وعدم انتظام إلقائي ثانياً، فهو يتراوح بين الرداءة والجودة، ورداءته أكثر من جودته أغلب الأحيان.

هكذا ترونني أتكلم عن ذاتي بصراحة. ولشدّ ما نصحتني زوجتي أن أجمّل نفسي في نظر القرّاء قليلاً فلم أفعل.. إنني معتدّ عبر علاقاتي مع الآخرين، فإما أن أُقبل كما أنا أو أُرفض كما أنا، وأريد أن تصدقوا إنني محظوظ إلى درجة أنهم يقبلونني جيداً، ولا أشكو قلة، لا في الأصدقاء، ولا في الأحباب، وهذا يشجعني أن أقول أشيائي كما هي.. وتزعم صديقة لي إنني أبخس نفسي حقها، وأنني أستحق أكثر مما ألقى، إلا أن قناعتي هنا لا تتزعزع، فقد كرمتني الحياة، وأعطتني أكثر مما أستحق، فأنا لا شكوى لي منها، في نطاق الخاص، برغم خصامي معها من ناحية العام، من ناحية أن تكون أفضل بالنسبة للجميع. وقد اكتشفتُ، عبر هذا الصراع مع الحياة، انها كالمرأة، تخاصمها فتحبك، وإنني، أعامل كلتيهما بأسلوب واحد: فإذا أدارت الحياة أو المرأة ظهرها أدعها تذهب بسلام، أثق أنها ستعود.

هذه الحياة الخالية من التعقيد، من خوف الجوع، من خوف الفقر، من خوف المستقبل، من خوف الحرمان، معيشياً أو عاطفياً، تجعلني كصفحة كتاب مشكولة، يستطيع الطفل أن يقرأها، وشكراً لقرائي، فهم كثر جداً، وكرماء جداً، وقد شبّوا عن الطوق، وتجاوزوا مرحلة الطفولة، ويفهمونني جيداً، ومن أجل ذلك أخاطبهم

بغير«كلفة»، بحميمية، أفتح لهم صدري، وأحدثهم عن تاريخ حياتي من خلال تاريخ عائلتي، وهو تاريخ ملعون بالمناسبة، وقد كشفتُ عن كل الجذور في روايتي «بقايا صور» و«المستنقع» وعرضت والدي بكل سؤاته، حتى أن شقيقتي قدسية ضاق صدرها، وطلبت مني أن أكف عن سيرة هذا الوالد، وهي تشتري حقوق تأليف رواياتي الذاتية دون تأليف، لأنها لا تريد أن تؤلِّف، وأن يكون فيها هذا القدر من المجاهرة بالحقائق المؤلمة.

هواجسي، إذن، ليست اعترافات. إنها هواجس صادقة، تعبت من التفكير فيها، فأحببت مشاركة القراء طلباً للتخفف، لا من الذنب (فليست عندي عقد من هذا النوع، وإن كانت ذنوبي كثيرة) بل من المعاناة الفكرية التي أنا على شك في صوابية موقفي فيها، لذلك رغبت في عرضها على الناس، وهدم حاجز الغموض القائم بيني وبينهم. لقد قلت لهم في هواجسي: هذا أنا، إنسان بسيط، لا خوارق ولا معجزات، وحتى لا ذكاء أيضاً، وإن هذه التهمة التي لا أدري من ألصقها بي، ولا بد من دحضها، فالواقع أنني معجب بثقافة كل الكتّاب إلا بثقافتي، ومعجب بثقافة «الموسوعيين» من زملائي، إلى حد إغماض العينين خشية من الدوار، ولكم حسدت الآخرين على أشيائهم، وعلى قدرتهم التي لا تجاري في سرعتها، قراءة وكتابة، كما حسدتهم على ذاكرتهم، التي تحتفظ بما يعرض لها، حتى أنها تعيد كتابته لو أرادت، لكنها لا تريد، فأفكارنا كلها «منبثقة» من ذاتنا، ولا تقبل فكراً مستورداً إطلاقاً.

استطراداً أقول: أنا لا أحاكم ذاتي، لست مولعاً بالمازوشية، ولا أعرف وجها للنفع من تجريح الذات، سوى الدوران ١٨٠ درجة، فأكثر الناس تجريحاً لذواتهم، أشد الناس عبادة لها، كذلك أنا لا أحاكم الآخرين «لأن من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر» ومن

غير المستحب أن أبدو للناس ومئات الأحجار عالقة في كفي.

قريباً يظهر كتابي «**هواجس في التجربة الروائية**». وهو ليس خارقاً وليس «نسيجاً وحده»، وقد قرأ طبيب متأدب الفصل الأول منه في «تشرين» فتكرم علي بالملاحظة التالية: اقرأ اعترافات جان جاك روسو قبل أن تضع كتابك، فلما أخبرته أن الكتاب وضع وانتهى، رد علي بنبرة حسم: «هذا مؤسف!»

المهم أنني وجدت من اللائق لا من الواجب - حتى لا أردّد ما يقوله شاعر خائب: من حق القراء علي أن أعطيهم ديواناً - أن أورد بعض الملاحظات في التجربة الروائية، ورغبت أن تكون ملاحظاتي تطبيقية، مأخوذة من معاناتي، لا تقدّم نظرية جديدة، ولا تضيف إلى النظريات المعروفة والمعروضة بكثرة جديداً، بل تياسر إلى تقديم بعض الخبرات، بعض الصور لطريقتي في التفكير، في الكتابة، في العيش، في التشرد، في الذهاب إلى الناس، في لعن الكتابة لعنة أبدية...

أليس هذا تقديماً «مجيداً» لكتابي المقبل؟

● دراسة الحدث، دراسة الشخصية، دراسة العلاقة المتبادلة بينهما... إلخ.. هل هذا يحصل دائماً قبل بدء الفعل الكتابي، أم أنه ما يجب أن يحصل؟

●● ما يجب أن يحصل، ونحن الروائيين العرب لا نعطي هذه الدراسة ما ينبغي لها من اهتمام، قد نفكر في ذلك تفكيراً، وربما رسمنا خطوطاً ومددناها، وقد نسجل ملاحظات على الورق، لكن الدراسة الكاملة، حول الحدث، الشخصية، العلاقة المتبادلة، قلما نجريها بما يفيها حقها، أو ينضج فكرة الرواية لدينا قبل البدء بكتابتها. دليلي على ذلك أن أحداً من الروائيين العرب لم يترك في

أوارقه ما ينم عن تخطيط أو دراسة للروايات التي كتبها. وقد كنت، إلى زمن قصير، أمارس عملية الاختمار للفكرة الروائية في الرأس وحده، ثم شرعت أضع الأسئلة، والاستنتاجات، وأدرس العلاقة دراسة مبدئية.

أضيف: إن كل الأعمال الأدبية والفنية، لا الروائية وحدها، بحاجة إلى هذه الدراسة المتأنية المستفيضة، ونحن نقرأ رواية «الاحتقار» **لألبرتو مورافيا**، فنرى أنها تدور كلها حول دراسة السيناريو بين بطلي الرواية، الكاتب والمخرج، وبينهما زوجة كاتب السيناريو.

ماذا يعني هذا؟ إنه العمل الجاد، ومع الأسف، فقد كنت في إحدى لجان السينما قبل سنوات، ووجدت المخرج لا يقوم بأية دراسة تفصيلية، تحليلية للسيناريو، وحتى الديكور لا يهتم به، والدليل على ذلك أن الرقيب - السرجان - في جيش الشرق، وهو جيش تابع لفرنسا أثناء الانتداب على سوريا يلبس الطربوش على طريقة الجنود المصريين في فيلم «**بقايا صور**» السوري.

نحن نفتقر إلى الجدية في أكثر أعمالنا.. لا صبر لدينا على الدراسة والتحليل وعلى البحث الطويل.. ولم يمت أحد منا في مخبر.

● «الثلج يأتي من النافذة»، ما قولك بتخمينات النقاد حول تحديدها في زمن بعينه؟ وكيف ترى إلى النقد بعامة من خلال ما تناول انتاجك منه؟

●● تخمينات بعض النقاد صحيحة.. أما النقد الذي تناول أعمالي فقد كان بعضه جيداً وبعضه مسطحاً.. ما زالت رواياتي تحمل أشياءها التي لم يتعرض لها النقاد بعد. والنقد، بصورة عامة، لا يغطي المساحة التي يشغلها الأدب العربي، وخاصة الرواية..

وبـاستثناء **فيصـل دراج**، ليس من ناقـد متميز عـلى الساحـة الأدبيـة الآن، والأمل في النقاد الشبـاب، الذين لم يعـطوا بعد من الانتـاج ما يجعل لهم شخصية بـارزة ومعروفـة. . النقد عمليـة إبداعيـة، ونحن ننتظر النقاد المبدعين.

● **«القارىء لا يمكنه، من حسن الحظ، التحمّس تجاه ما يجهلـه ويفرض عليـه فرضاً كحقيقة لا تقبل الجدال ولا النقاش».**

هذا ما يقوله رضوان ظاظا (مجلة «فكر». عدد خـاص: الأدب في سوريـا ١٩٨١) وهو في فورة احتجاجه لعـدم إيضاح نضـال فياض الفكـري في عالم الأدب، وذلـك اثناء تحليله لرواية «الثلج يأتي من النافذة» ما قولك في ذلك؟

●● القـارىء، فيـما أعلم، لا يشـاطـر **رضـوان ظـاظـا** «فـورة احتجاجه» التي تتحدث عنها. لقـد قرأت مـا كتبه حـول «**الثلج يأتي من النـافذة**» فـوجدت كثيـراً من الأخطاء الفكـريـة الأسـاسيـة، التي أعذره عليها، لأنه شاب جامعي متحمس أكثر من اللزوم، ويبـدو لي أنـه «متطرف» في يسـاريته تمشيـاً مع «المـوضة» الـدارجة وهـو يقدم، مشكوراً، كثيراً من النصائح، وقد سجلتها لأتعلم منها.

لم يكن غرض الرواية أن توضـح نضال فيـاض الأدبي، غايتهـا أن تظهر ذلك المعبر البـارد، في حياة الأديب، بـين ما يكتب ومـا يمارس من نشاط سياسي. وقد اجتاز فياض هذا المعبر ودفع الثمن، وتعلم، في نهايـة المطاف، أن ينـاضـل عـلى أرض سـوريـة، لا عـلى مقـاهي الرصيف في الشانزليزيه. .

إنه يأخذ على فياض عدم دعـوته إلى الثـورة. . أية ثـورة هذه التي يتحدث عنها عـزيزنـا رضوان؟ وأيـة ظروف مـوضوعيـة كانت قـائمة للثورة في أواسط الخمسينات أو نهايتها؟ ويأخذ على خليل أنه يمـارس

العمـل النقابي لا الثـوري، وكان عليـه أن يعرف أن العمـل النقـابي المطلبي هو نضـال ثـوري بـذاتـه، لأنـه يحضّر، ويـراكم الأحـداث للثورة، التي تظل وعداً للمستقبل، خاصة في ظروف التحرر الـوطني التي يمر بها الوطن العربي.

لستُ بصـدد مناقشـة رضوان الآن.. إن مـا يكتبه جيـد بالنسبـة لـرسالتـه الجامعيـة، أما كنقـد فـالمـوقف يختلف.. النقـد لـه شروط أخرى، وثقافة أخرى، وتجـربة حيـاتية ونـظرية شـاملة، وتاريـخ من الممارسة ربما توفر له في المستقبل.

● تطالعنا في هذه الأونة روايات تتوزع على مناحٍ عدة: فمن توزع الرواية عـلى شخوص تروي سيرة حياتهم، والراوية هو المؤلف، أو توزيعها على مشاهد تتكامل فيما بينها ـ وإن تكن مستقلة في الأساس، كما لدى رفعت السعيـد، أو توزعهـا على مشاهد أقرب إلى اليوميات، كما لدى صنع الله ابراهيم، أو الجمع بين هذا او ذاك كما لدى يوسف القعيد.

الآن هل هذا هو جديد الرواية العربية، أم أن الأمر لا يخرج عن كونه «تجريباً» لم يدخل بعد حيز الظاهرة الملموسة التي يمكن الوقوف عندها؟

●● الكاتب الصيني لوشين، قال: عندما تمـر خطا كثـيرة في اتجاه واحد ينفتح طريق جديد.. وما نسميه الآن «تجريباً» سيصير ظاهرة، إذا استمرت عطاءات الـزملاء الـروائيين في الاتجـاه الذي اختـاروه. إنني معجب بأساليب هؤلاء الأخوة، وبمضامينهم أيضاً، وأحسب أنها ستكون جيدة كمهاد للرواية العـربية الجـديدة، مـا دامت تنهض على أساس واقعي خلاق..

لا قاعدة واحدة ثابتة في الفن، ولا مدرسة تكون خاتمة المـدارس. الـدنيـا أرحب، والفن أرحب، وعلينـا أن نبحث ونجـرب ونشتق

الصيغ، إلى أن يمتلك كل منا عالمه الروائي الخاص به.

لماذا نرغب أن نجد كل يوم جديداً للرواية العربية؟ في الغرب نفسه عودة إلى الواقعية، في بعض أطرها التقليدية، فعلامَ نجهد أنفسنا في أن تكون كل رواية نضعها جديدة بذاتها من حيث أسلوب التناول، دون النظر إلى ما تتناوله؟ على الرواية، في رأيي، أن تكون رواية أولاً، وعلى القصة أن تكون قصة، وهذا لا يتم دون أن تمتلك كل منهما أداتها التشويقية، إيقاعها، لغتها، عبقها، قدرتها على التوصيل.. الرواية ليست مقالة، ولا بحثاً فلسفياً، ولا تحليلاً نفسياً، إنها رواية، ولا بدّ لها من امتلاك شروطها الخاصة، وفي مقدمتها التشويق والتوصيل.. لكن ما هو أهم: الحدث.. الرواية حدث، القصة حدث، وعندما ينتفي الحدث نبني على رمل لا على صخر.. أغلب الذين يكتبون من منطلق الموقف الفكري، ويتخذون الموقف بديلاً عن الحدث، أو يقدمون حدثاً فقيراً، ناحلاً، كنقطة الدهن في طنجرة من الحساء، هم «فلاسفة» أو «منظّرون» يتخذون من الرواية أو القصة تكأة لهم.. لكنها تكأة ناحلة أكثر من جسم **بشار بن برد**.. لقد أحسن **الياس الخوري** بالعودة إلى الحدث في روايته الأخيرة «**الوجوه البيضاء**» فقد عاد بذلك إلى الأساس الواقعي، وبدا قديراً في صنعته..

أقول للروائيين: عودوا إلى الواقع، إلى الحدث، إلى أداة التوصيل، إلى عنصر التشويق، واعطوا الدلالة من قلب الحدث، لا من التفلسف والتنظير وتوليد الكلام الذي لا طائل تحته؟ أخشى أن أنقلب إلى واعظ.. أنا لا أحب الوعاظ.

● **للقارىء حضور خاص في تفاصيل المشهد الروائي عند حنا مينه.. ترى أي قارىء هذا الذي تحسب حسابه؟**

●● لا أحسب حساب أي قارىء، وأحسب، في اللاشعور، حساب مطلق قارىء، لست منتجاً سينمائياً كي أُدقّق حساب شباك التذاكر، قائلاً «الجمهور عاوز كده». . عملي أكرم على نفسي من هذه النفعية التجارية البغيضة.

باعتباري كاتباً تقدمياً كما أزعم لنفسي، أكون خاسراً، فاشلاً، لو اقتصر التقدميون على قراءتي، إذ ما حاجة هؤلاء إليّ، فكرياً؟ إنهم قد يحتاجون إلى التسلية، لأن الفكر التقدمي معروف لديهم، وكم كان تافهاً عملي لو هدف إلى تسلية التقدميين! إنني أكتب للجميع، ولكني أتحدث فيما أكتبه، عن قطاعات بعينها، بعيداً عن ترف الصالونات، ثم أُرغم، بقوة الفن، حتى رواد الصالونات على قراءتي، أرغم أعدائي، وكذلك الذين يخالفونني الرأي، على قراءة ما أكتب، وهذا هو كسبي، وكسب كل كاتب، يريد أن ينقل أفكاره إلى كل الناس وليس إلى فئة بعينها، يريد أن يربح الناس إلى فكره، لا أن يربح «المؤمنين» إلى معبده.

غير أن عملية الإبداع الأدبي تجانب الإرادة المسبقة. أنت لا تكتب كي تربح وتخسر. . تكتب أدباً، وقيمة هذا الأدب، فناً، أصالة، فكراً، هي التي تحدد الربح والخسارة بعد ذلك. .

هل أحسنت التعبير عن نفسي؟ ما أصعب أن أفعل ذلك.

● قيل الكثير عن روايتك «الياطر».. ولكن ما هو مدهش حقاً أن هذا الكتاب أعاد إلى القارىء ثقته بالرواية العربية. من حيث هي حدث.. من حيث هي صورة متجسدة بانفلات كامل من قيود التعقيد، لقد شدت القارىء بذهول. فما السبب الذي تفسّر به هذه العلاقة بين القارىء وكتابك «الياطر» بالتحديد؟

●● ليست رواية «الياطر» وحدها، إذا أردنا الدقة، هي التي

أعادت إلى القارىء ثقته بالـرواية العـربية، هنـاك كثير من الـروايات الصـادرة في الأعوام الأخـيرة، بدءاً بـ «**مـوسم الهجـرة إلى الشـمال**» وانتهـاء بـ «**شرق المتوسط**» قـد فعلت هذا. ثم إن القـارىء لم يفقد يوماً هذه الثقة بالرواية العربية حتى يستعيدها الآن، ومهما كان الرأي في روايات **الحكيم** «يوميـات نائبْ في الأريـاف»، «عودة الـروح» وفي روايات **نجيب محفوظ** «زقاق المدق»، «بداية ونهاية»، «الثلاثيـة» فإنها لا تقل عن الروايات الصادرة في العالم قيمة وجـودة، وقد لفتت نـظر القارىء العربي وكونت ثقته بالرواية العربية منذ نصف قرن.

لا أدري سبب اندهاش القارىء العربي برواية «**اليـاطر**» ولم أفكر في ذلك، ولعل مرجعه إلى هذه المكاشفة الحميمة بـين البطل «زكـريا المرسنلي» وبين هذا القارىء، وقد يكون أسلوب التداعي والاستبطان القائم على واقعية ثابتة مبدعة، هو السبب..

● **باستعراض واقع الحال في الرواية العربية.. بأية آفاق يعد هذا الواقع؟**

●● بـآفاق غـير محـدَّدة المـدى.. لقـد قلت، وأكـرر: **المستقبـل للرواية في الوطن العـربي، وكذلـك في العالم**.. إنها الأداة التعبـيرية الأكثر قدرة عـلى التلقي والأداء، وهي القطاع الأدبي الأوسـع رحابـة لقضـايا الإنسـان والعصر.. ثم هي، كـما عنـد **لـوكـاتش**، ملحمـة البـورجوازيـة.. والبورجـوازيـة ذات دور راهن ومقبـل في حيـاتنـا، وخاصة في مرحلة التحرر الوطني التي نحن فيها.□

أجرى الحوار: جمال عبود

(مجلة «فكر»: عدد حزيران/ تموز ١٩٨٢)

٨٣/١/٣

ـ أنا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين

■ حوار مختزل نقترب فيه من عالم حنا مينه، هذا العالم العظيم في بساطته، المعقد في سهولته، الرحيب في أسئلته التي يطرحها علينا، ونطرحها عليه.

عالم واسع الأرجاء، لا يستبين إلا إذا قبضنا على إشكاليته الأساسية، ولا يستعلن إلا إذا تعرّفنا على حزمة الأسئلة التي تبني هذه الإشكالية، وأسئلة «حنا» كثيرة غاوية سهلة صعبة أو لنقل: إن صعوبتها تحتجب وراء سهولة مضللة.

يبدأ «حنا» من الإنسان، ثم يوضح بدايته فيوحّد بين الإنسان والخير والحرية، وقد يوغل في تجميل الإنسان حتى يقارب الحلم، ويضرب في دروب الحرية حتى يقترب من الهوى، لكنه لا يلبث أن يضبط خطاه، وأن يتبيّن ملامح الطريق الذي يسري فيه، فيربط الحلم بالتاريخ، ويشدّ الخير إلى دائرة لا تغيب عنه هي دائرة السياسة.

في دائرة السياسة، وفي مدار الرؤية التاريخية، يتخلّى الخير عن مفهومه المجرّد وتلبس الحرية تعيينها الضروري فتنفتح الرؤيا على التاريخ، تدخل في صراعه، تأخذ موقفاً تكتسي ملامحها الحقيقية، وتصبح الكتابة/ الرؤيا مداخلة فاعلة في الصراع الذي ينشد الحرية، ويغدو الموقف المكتوب علاقة مجددة تساعف علاقات، وتساندها علاقات. أي يقف التساند والتساعف في مركز الصراع الاجتماعي.

من يقف في مركز الصراع ـ يحمل موقفاً، وحنا رجل موقف، يقف

وينتمي، يحاصر ويحاصِر، يرفع راية ويرجم راية أخرى أي أنه:

ينطلق من موقف ايديولوجي محدَّد، أو يتكىء على ايديولوجيا معينة، يشدها تارة إلى أحلامه الكثيرة فتقترب من الحلم أو تخطئه، وتشده تارة إلى تحديدها الموضوعي، فيوائم بين الواقع والتاريخ، ويوافق بين الفن والتحرر، ويصالح بين جوهر الواقع وجوهر الكتابة.

عندما يصالح «حنا» بين جوهر الواقع وجوهر الكتابة، فإنه يسري في منطق الكتابة، ويذهب في مزاجه الخاص، فيأخذ بـ «القواعد» المعروفة، ويفرض قواعده الخاصة، أي يمارس التجريب في كل غواياته، والتجريب يعرف السهل والجبل ويتعرف على الصحة والخطأ، والصحة إضافة، والخطأ حقل واسع للحوار، حوار بين الكاتب وذاته وبين الكاتب والقارىء وبين الرواية، وتاريخ الرواية العام. ورواية «حنا» تحكي «هواجس» الرواية، ورواية «حنا» تعرف مقامها في تاريخ الرواية العربية.

في هذه السطور المختزلة والقلقة، ندخل إلى هذا الحوار المختزل، فيستمع الراوي إلى حقائقنا وأوهامنا، ونستمع إلى الراوي ونتعلم منه. نأمل أن تكون اجابات صاحب «الشراع والعاصفة» مناسبة لاستكمال هذا الحوار/ المداخلة

ـ فيصل دراج□

● **يبدأ هذا الحوار بسؤال «قديم»: ما هي «وظائف» الأدب، أو ما هي «وظيفة الأدب»؟**

●● لا تنتظر مني، وأنت تسأل سؤالاً قديماً أن أعطيك جواباً جديداً، الحق أنني لا أملك هذا الجواب الجديد، وأحب أن ألاحظ أن أحداً لا يملك جديداً في هذا الموضوع، بعد أن صار واضحاً، ومؤكداً، إن كل ما يُستمد من الواقع، ويأخذ اضافته من الجهد الإنساني، في أشكال مختلفة للإبداع، يعود إلى الواقع من جديد، إلى الناس، حاملاً هذه الإضافة، لتصير، بدورها، إضافة جديدة لواقع

جديد. . وهكذا إلى ما لانهاية ، ما دامت السيرورة التاريخية، في الحركة المتبادلة بين الفن والواقع، هي فعل حركة لا سكون، وفي هذه الحركة يكمن الجديد دائماً، فينعكس في الأدب، في الفن عموماً، ويرتد إلى الواقع ليسهم في تغييره، ليجعله واقعاً جديداً ومتجدداً أبداً.

ننتهي، بعد هذا، إلى السؤال: ما هو هذا الواقع؟. والجواب بسيط: إنه المجتمع، ومن هنا كانت للأدب وظيفته الاجتماعية، وكانت له وظائف أخرى، مثل **المتعة والمعرفة**، وهما يدخلان في صلب العمل الإبداعي، لأن أدباً، أو فناً، دون **متعة**، ناشئة عن الايقاع والتشويق، ليس بأدب ولا فن، ولا يحمل، أي منهما، **المعرفة** المطلوبة. وإذا كان للأدب، بحكم وظيفته الاجتماعية، هذا الدور، فإنه دور منْح الرؤية للناس، حسب الشاعر الفرنسي **بول ايلوار**.

● إذا كان الانتاج لا يصبح ما هو إلا في دورته الاجتماعية (أي استهلاكه) فما هي الشروط الاجتماعية التي تسمح بتحقيق وظيفة الأدب، أي قراءته كحامل للمعرفة والتنوير والتحريض، لا كمادة استهلاك بسيط؟

●● الشروط الاجتماعية التي تسمح بتحقيق وظيفة الأدب، هي توفير ممارسته، انتاجاً وتذوّقاً، ومن هذه الناحية لا بد من توفّر وسائل هذا الانتاج والتذوّق، أي وسائل تأديته وتلقّيه، على أن يكون هو نفسه، في حمله للمعرفة والتنوير والتحريض، حاملاً أداة توصيله إلى الناس. لذلك فإن من يملك وسائل انتاج الأدب، يتحكّم في انتاج هذا الأدب، ومن هنا يصبح الفن، ككل شيء آخر، سلعة، ويبقى السؤال: من هو القادر على انتاجها واستهلاكها؟ في المجتمع الرأسمالي يملكها رأس المال، وفي المجتمع الاشتراكي الشعب، صاحب السلطة، وهكذا تخضع الحرية، هذه التي لا يكون الإبداع، ولا يكون ازدهار الإبداع دون توفّرها (إلا في حالات التمرّد على ما هو

قديم وظالم) لشرطها النظامي، أي إلى أي نـظام تنتمي، وفي ظل أي نظام تتوفّر. ومن البديهي، بعد هذا، أن حـرية الإبـداع، بل الحـرية الإنسـانية، لا تتوفّر كـاملة إلاّ في المجتمع الإنسـاني، مجتمع الشعب مالك السلطة، أي في النظام الاشتراكي.

● إذا كانت حركة الأدب تتحدّد في قـراءته الحقيقيـة، فما هي الأشكـال الأدبية الضرورية التي تسمح بلقاء بين الكاتب والقارىء، وأعني بذلك أن الشكـل الأدبي هو الدائرة التي يلتقي فيها الكاتب بالقارىء. إذا استطاع الكـاتب أن يتعرّف عـلى الواقع الاجتماعي للقارىء فقط، بل على الأنمطة الثقافية الملازمـة له، بمعنى آخر: إلى أي حدّ يُمكن إعادة استعمال التراث الشعبي في تجديد الشكل الروائي؟

●● إلى حـد بعيد، إذا أُخـذ هـذا الـتراث ضمن نـظرة جـديـدة عصرية، فتمّت استعادتـه في ضوء روح العصر، لا إعـادته كـما هو، وهذا هو ناظم حكمت، وغيره كثيرون، قد أفادوا من التراث الشعبي إفادة بالغة في تجديد الشكل الشعري، لأن المضمون الجديد، حتى في التراث نفسه، يتـطلّب شكلاً جديـداً. وليست الأشكال الجديدة، في الإبداع، إلا مضامين جديدة في المادة الإبداعية نفسها. وفـي رأيي أن كـل الأشكال الأدبيـة، وكـل أدوات الأدب، تسمـح بلقـاء الكـاتب بـالقارىء، إذا هي امتلكت وسيلة تـوصيل نفسهـا إليـه، من خـلال ملامسة قضاياه الاجتماعية والنفسية، وإذا كانت أشكالاً وأدوات ذات أصالة وجودة، كأن تكون القصيدة قصيدة، والقصة قصـة، والروايـة رواية، والمسرحية مسرحية، أي تحمل عناصر فنيّتها في ذاتها.

● مـا معنى التجديـد الروائي في كـل دلالاته؟ ومـا الفرق بـين الوهم الـروائي والتخييـل الروائي، بـين المباشرة والتجـريـد الـروائي، بـين لغـة النثـر واللغـة الانشائية؟

●● أنـا لا أُسأل عن فلسفـة، أو تنظير المفـاهيم الروائيـة. أُسأل عن رواياتي وعليها أستطيع الإجـابة. هـذا السؤال موجَّـه إلى النقاد، موجّه إليك بالذات بصفتك ناقداً.

وإذا كـان لا بد من كلمات قليلة، فـإن التجديـد الـروائي هـو في الانتقال، مع المضمون وبواسطته، إلى شكلٍ جديد للتعبير الـروائي، عـلى ألّا يكون هـذا الانتقال شكـلانياً بحتـاً، ولا صرعة، أو بـدعـة باطلة، كما رأينا في الموجة الجديدة للرواية في أوروبا، هذه الموجة التي انحسرت بسرعــة، ولم تستــطع الثبـات، ولا تشكيــل تيـار دائم ومؤسس، لأنها، كصرعة، كإلغاء للرواية في الرواية، لم تبلغ أن تُقنع القارىء ولا أن تجتذبه.

إن الوهم الروائي هـو النظر إلى الأشيـاء المتناولـة في الروايـة نظرة وهميـة، لا تستنـد إلى مفهـوم مـا للعـالم، والفـرق كبـير بـين الـوهم والتخييـل، لأن هذا الأخـير ضروري جداً، ولا بـدّ منـه، بـاعتبـاره توسيعاً للخيال، حول المادة المشغول عليهـا، وظلالاً فكـرية متخيّلة، لا تُجانب الواقع، ولا تقوم مقامه، بل تعطيه نكهته، حلمـه، نغمته، أفقه الواسع.

وإذا كانت المباشرة، في نظري، تُضعف الإبداع، فكذلك يضعفه التجـريـد، والكـاتب المـاهـر هـو الــذي يجعـل من المبـاشرة، ومن التجريد، فناً، كما فعل بيتر فـايس في الأولى، وكما حـوّل، آخرون، التجريد إلى تعميم، في إبداعاتهم، في الحالة الثانية.

ولي مـلاحظة حـول موضـوع اللغـة النـثريـة، فـأن تكـون هنـاك شـاعريـة، تتطلّبهـا الروايـة ضرورة، وتصـير جـزءاً منهـا في روايتنـا الجديدة، فهذا شيء، وهو مقبول ومطلوب، أمـا الإنشائيـة من حيث هي كلمات مرصوفة، فارغة، ولعب لفظية لا أكثر فهذا شيء آخر..

وكثيراً ما وقع النقاد في خطأ فاحش، حين اعتبروا الشاعرية إنشائية، كما فعل بعضهم، في كلامهم النقدي على روايتي «**حكاية بحار**» وإن كانت ملاحظاتهم انصبت على «شيء من الإنشائية» تخللت الرواية، لا أكثر. إن الشاعرية، والغنائية، من طبيعة الرواية التي تريد أن تجدّد نفسها، وتخرج من جفاف الحكاية وخاصة في موضوع شاعري كموضوع البحر.

● إذا كانت «حكاية بحار» تقوم في إطار التخييل الروائي، ألا تعتقد أن «الدقل» تنزع إلى المباشرة اليومية أحياناً؟ أو لنقل إن الرواية الأولى تحكي التاريخ في حين تجنح الثانية إلى رسم مسافر فردي؟

●● التاريخ لا ينفصل عن مسيرة السفر أيضاً، فـ «**الدقل**» هي همزة الوصل بين «**حكاية بحار**» وبين «**المرفأ البعيد**» في هذه الثلاثية. لكن سعيد حزوم، في سفره، لم يكن فردياً. كان يتعاطى مع أحداث واقعية على جانبي طريقه، والمباشرة في «الدقل»، على فرض وجودها، فهي موظّفة فنّياً، وتُكمل التخييل في «**حكاية بحار**»، ما دام العمل الابداعي يستعين بكل العناصر المتاحة، ليوظّفها في سبيل غرضه الفني، إنني أحترم النقاد، وآخذ ما يقولونه برحابة صدر، وتفهّم، **لكن صوتي هو صوتي أنا، المتميّز وطريقتي هي طريقتي أنا**، ولن أضع «مساطر» الروايات الأخرى، ولا مفاهيم الآخرين، مقاسات، أفصّل رواياتي على حجمها. عندئذ لا أكون ذاتي، ومهما يكن الرأي في الطريقة التي أتبعها، وأنا واعٍ لها، والقارىء يريدها، وهي أداة توصيلي إليه، فإن هذه الطريقةَ ستكون سيئة جداً، إذا حاولتُ قسرها على ما يرضي النقاد، ويتوافق مع المعايير الفنية لجويس أو فولكنر أو ماركيز أو غيرهم.

إنني، أجتهد في عملي، ولكن حين أفرغ منه، أقول: «هذا ما

استطعته والسلام». لا أستغفل القارىء، أو أستخفّ به، أو أبسّط الأشياء لأجله، ولا أعتمد على الرواج، والسوق، وإقبال الناشرين، فهذا شيء أرفضه. . لكن العمل إذا انتهى، ولم أستطع سواه، فإنه يكون عملي، يكون بحجم موهبتي، ومن العبث الإستناد إلى أوهام من خارجها.

● أين تضع روايتك «الشمس في يوم غائم» في مسيرك الروائي العام، علماً أن هذه الرواية هي إحدى اهم الروايات في تاريخ الرواية العربية على الإطلاق. فالشكل فيها يسمح بتعددية القراءة، ويترك مجالاً رحباً للسؤال وللخيال، سواء لدى القارىء أو لدى الناقد (ما كتبه جورج طرابيشي مؤخراً)؟.

●● أضع «**الشمس في يوم غائم**» في الوسط من مساري الروائي، قبلها كانت «**الشراع والعاصفة**» وهذه ملحمة بحرية كما قال النقاد، وبعدها، (أي بعد الشمس) كانت «**الياطر**» وهذه ملحمة انسانية لم تكتمل بعد. . . وهناك «**بقايا صور**» وغيرها. . ولستُ أرى سبباً للتصنيف، فالعالم الروائي هو واحد، وفيه، كما في العالم الواقعي، القمة والسفح، وفيه الجبل والسهل، والبحر واليابسة، وأحسب أن ما تثيره «**الشمس**»من أسئلة، تثيره «**الياطر**» أيضاً، أو «**الأبنوسة البيضاء**» أو غيرها، وكل قراءة لهذه الروايات، من زاوية بعينها، ومن مستوى بذاته، يوقع في الخطأ، وعلى تقديري الكبير للنقاد، فإن أشياء رواياتي ما زالت في أحشائها، وهي قابلة، وستكون أكثر في المستقبل، للقراءات المتعددة.

● كيف ترى العلاقة بين الايديولوجيا والكتابة، خاصة أن العلاقة بينهما ليست علاقة متوافقة باستمرار. فقد تتوافق بشكل رائع فتقدم «الشمس في يوم غائم» مثلاً وقد تتوازن بشكل دقيق وتقدم رواية جميلة مثل «المصابيح الزرق»، وقد تقع الكتابة تحت طغيان الايديولوجيا فتكسر بعض علاقات الرواية مثل

«الياطر»؟ أي أنه ينبغي التمييز بين الايديولوجيا الخارجية في الرواية والتي هي المضمون المباشر، وبين الايديولوجيا الداخلية التي تتجلّى في الشكل الذي هو معيار الرؤية الايديولوجية؟

●● رأيي في موضوع الأدب والايديولوجيا، وكيفية انعكاس هذه الأخيرة في بعض رواياتي، تعرّضتُ له بتفصيل وأمثلة في كتابي «**هواجس في التجربة الروائية**»، ولا أرى المجال يتسع هنا للكلام عليه.. إنني أخالفك، فالشكل ليس معياراً، ولن يكون معياراً، للرؤية الايديولوجية، منفصلاً عن المضمون.. وأكثر من كل رواياتي، تتمثّل الرؤية الايديولوجية في «**الياطر**» ولا تنكسر فيها، مع أن هذه الرواية لم يصدر منها سوى جزئها الأول بعد..

«**الياطر**» «**الشمس في يوم غائم**» تحتاج إلى ألوان من القراءات، وإلى حكم غير مسبق..

● لماذا ينزع حنا مينه إلى رسم الشخصية الروائية ذات الملامح الإيجابية (الشجاعة، الفحولة، الكرم، النبل) وهل يعتقد أن هذه النماذج توجد فعلاً؟ وإن وُجدت فأين نقيضها؟ ولماذا لا يأخذ سماته الروائية الكاملة؟ ألا يعتقد حنا أن هذا المنظور الأخلاقي يحمل من الأحلام بأكثر مما يسمح به الواقع المعاش فعلاً؟

●● نعم توجد هذه الشخصيات فعلاً، ولا أرسمها على أساس فحولتها، بل على أساس كفاحها، والمكافح لا يمكن أن يكون مخصياً. أما أين نقيض هذه الشخصيات، فهو في كل الأدب العربي، النائح، المتشائم، الذي يريد، في تقدّميته، أن يقدّم الإنسان العربي مسحوقاً وكفى.. الإنسان العربي غير مسحوق، رغم عوامل السحق الكثيرة، وغير ضائع، ولا هو متخاذل، وهذه النماذج من «النفوس الشائهة» موجودة عند بعض المثقفين العرب وحدهم. لقد شاخ

مثقفونا قبل الأوان، ورغم أن إغراءات النفط، وصحفها ومجلاتها ودور نشرها، قد اجتذبت قسماً غير قليل منهم، فباعوا أنفسهم للشيطان، لا في سبيل الشباب، ولا في سبيل اكتناه تمرّده، أو فهم لعنته الأبدية، بل في سبيل ما هو أخسّ: المادة، والمادة وحدها، هذه التي تؤمن للمثقف، عيشاً بورجوازياً مريحاً، مما أدّى إلى انسلاخ أكثر المثقفين، ذوي المنبت الطبقي الفقير، عن طبقتهم، والركض وراء الجاه والمال، وهما ملك البورجوازية الحاكمة، ناهيك بالملوك ذوي السلطة المطلقة.

لا أعمم، ثمة مثقفون متمرّدون على كل هذه الاغراءات، نابذون، نافرون، لكن ما هو مهم في المثقف الذي يعرض عن اغراء المال والجاه، ألّا يتحسّر، حتى بينه وبين نفسه، وفي أسرته، وفي السرير مع زوجته، على هذه النعمة المتاحة والمرفوضة.

في الخمسينات، كانت رؤية الأدب التقدمي قاصرة. كانت نوايا الأدباء التقدميين، أكبر من رؤيتهم، ومن موهبتهم، ومن إمكاناتهم وأدواتهم في التعبير، لذلك كان الصراخ ضد الاستعمار، وكانت المباشرة في لعن الرأسمالية والبورجوازية، وكان التعسف والافتعال، والإسقاط الفاضح. يومها كان الأديب التقدمي لا يرسم الإنسان العربي في مرحلة المد الثوري، ولا يرسمه حتى قبل هذا المد أو بعده، فهذا الإنسان، الذي عجزت الامبريالية كلها، والصهيونية بكل دهائها وإجرامها وحربتها إسرائيل، أن تدفن، تصفي قضيته العربية، تقضي على الكفاح الفلسطيني، هذا الإنسان ليس مسحوقاً ولا عاجزاً، ولا بائساً، وعلينا أن نفخر به، ونمجّد صموده وبطولته، ونشجعه عليهما، لا أن نستجلب الشفقة عليه، بتصويره مريضاً، مسلولاً، مقعداً، عاجزاً، نائحاً، إلى آخر هذه الأوصاف غير الواقعية وغير الصحيحة بالنسبة إليه، وكان دوري، منذ الخمسينات، أن

أفترق عن هذا الأدب المخصي، وأرصد الواقع الشعبي، وأبرز روحه الكفاحية، وفرحه، ونبله، وقدرته على الصبر بكبرياء بالغة.

هذا الدور قمت به أنا وآخرون، وقمت به على نحو جيد بدءاً من «**الشراع والعاصفة**» و«**الثلج يأتي من النافذة**» وكل الروايات التي تلت، وقد صورت، أيضاً، بعض الخسيسين، بعض المتواطئين، بعض الذين أجّروا أنفسهم للمستعمر وأذنابه. ولنذكر هنا «**الثلج**» «**الشمس**» «**بقايا صور**» وغيرها، لكن البطل الإيجابي هو الذي ظل سائداً، وهو الذي يسود، شعبياً، برغم كل ظروف الكبت والقهر، وكل عوامل التمزق والجزر في الوضع العربي.

أنا راضٍ. بل أنا فخور بهذا الإنجاز، ولا أتوكأ هنا، على «الأخلاق الفاضلة»، أو على الوعظ أو الإسقاط الذهني، ولا أصدر عن تفكير رغبي، بل آخذ عيّناتي من الواقع. إن «**الأم**» في رواية **غوركي**، ليست كل نساء روسيا القيصرية، لكنه قدم نموذجاً للأم الطليعية، الشجاعة والبطلة أيضاً، وعمله هذا كان إسهاماً كبيراً، وما يزال، في حمل الناس على الاقتباس من جمرة تلك الأم المتوّقدة.

لقد قلت، وأكرر، **أنا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين**، ولكن المكافحين، هؤلاء، ليسوا أبطالاً جاهزين، ولا هم خارج دائرة شرطهم الإنساني والظرفي، فسعيد حزوم، في «**الدقل**» و«**المرفأ البعيد**» لم يكن مناضلاً مثل أبيه صالح حزوم في «**حكاية بحار**» لأنه ابن زمن آخر، وشروط اجتماعية وكفاحية أخرى.

إن السمات الروائية الكاملة، تتوفّر في الملامح الإيجابية، غير المطلقة، فزكريا المرسنلي، في «**الياطر**»، كان سلبياً، كان خارج كل قيم النبل والكفاح، لكنه تحوّل، بفعل الشدة والغربة، وقبل كل شيء بفضل المرأة (شكيبة)، إلى إنسان.. أما زخريادس الخمّار فقد

ظلّ في حدود مهنته، وكان يؤجر أمه نفسها لزكريا المرسنلي. والحلاق، في «**الشمس**» كان عدواً، كان أجيراً للقصور، وعيناً لها وهذا نموذج سيء. وابنة العم كانت دجاجة، بعكس امرأة القبو التي كانت أنثى نسر.. ومن هذا، وغيره كثير، تجد النقائض، في الأبطال وفي الطباع، ولكن ما هو رئيسي: **إنني أرصد ما هو كفاحي، وهذا جيد، ولا أريد أكثر**.. أدع مجد الفتح الفني، للذين يريدون أن ينتقموا من الاستعمار جنسياً، كما في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» **للطيب صالح**، وللذين، بعد السجن، يضعون المناضل في موقف العجز، والتردد، والقهر، كما في «تلك الرائحة» **لصنع الله ابراهيم**..

● **كيف ترى تطور الرواية العربية؟ وهل تعتقد أنها تعيش أزمتها الروائية كانعكاس للأزمة الشاملة التي نعيشها أم أنها تتطور وفق منطقها الخاص؟**

●● الرواية العربية تتطور وفق منطقها الخاص، وبشكل جيد، عدا استثناءات قليلة، وكما قلت، في حديث سابق، **فإن الرواية العربية هي ديوان العرب في القرن العشرين، والمستقبل، كل المستقبل، لها**، فهي الأداة التعبيرية الأرحب والأقدر على تقديم الصورة العربية بكل أبعادها، ورسم الإنسان العربي في كل ظروفه الموضوعية، وفي كل طموحاته لتجاوزها. □

أجرى الحوار: **فيصل دراج**

(مجلة «الحرية» في ١٩٨٣/١/٣٠)

ـ في حياتي وفي أدبي
صرت ذات البحر وصار البحر ذاتي

● هل يمكن في البداية أن تحدثنا عن مغزى اختيارك لعالم البحار، بعواصفها ومواينها وسفنها، وعالم البحّارة، بأسفارهم ووحدتهم وحنينهم للأرض في العديد من الممالك الروائية، حتى لتكاد تصنَّف بأنك روائي البحر في الأدب العربي الحديث؟

●● إنني فعلاً، وبغير تواضع روائي البحر في الأدب العربي الحديث. أقول بغير تواضع، وبغير غرور أيضاً، لأن الصفتين كلاهما من صفات البورجوازية التي تموّه الأشياء ولا تسمّيها بأسمائها، ولا أعرف قبلي، وكذلك بعدي، من تصدّى لعالم البحر، بهدوئه، وطمأنينته، وزرقته، وخلوده إلى السكينة التي تجعله وادعاً كالحمل، وبصخبه، وعربدته، وقلقه، واعتكاره، وثورته، التي منها العواصف والرعود والأمطار والبروق والأمواج الهادرة، المحمحمة، الجامحة كأفراس مائية منطلقة من قلب اللجة إلى الشاطىء، حيث تتكسر على رماله أو صخوره وتصبح رذاذاً أزرق، ورغاء أبيض، هو الزبد الذي يتشكّل تخاريم على رمال الشاطىء المعجونة بأيدٍ جبارة لا حدّ لطاقتها، ولا حدّ لقدرتها التي تفتّت الصخور.

وقد اخترت البحر، لأن عالمه هو هذا العالم الغريب، العجيب، المتقلّب، بين وداعة وشراسة، بين صحو وغيم، بين رضا وغضب، وكذلك بين مسالمة وعنف، فكأن كفّ القدر هي التي تصنع أعاجيبه وغرائبه، وتعطي للطبيعة أن تتمثل فيه تمثّلاً يتراوح بين العقل والجنون، حتى ليبدو الكون فيها مسحوراً، بكل ما للسحر من قوة آسرة، متمرّدة لا تخضع لمقياس أو قانون مما تواضع عليه البشر في الحياة على اليابسة.

والمغزى في هذا الاختيار، هو الشوق إلى ارتياد المجهول ومعانقة الشهادة على اسمه، ثم اكتشاف هذا المجهول بكل أبعاده وخصائصه، وإبراز الإنسان، هذا الكائن الجبار، مروّض الطبيعة، الذي وحده تجرأ على البحر وروّضه، وطارد العواصف على صفحته وفي أعماقه، وارتفع مع الموج، وهبط إلى اللجّة، وواجه الخطر بصدره العاري، وعصبه المشدود، وعنفوانه المضفور من شجاعة خارقة، بعضها تهوُّر وبعضها جنون، هو جنون الشجاعة في انقضاض النسر من حالق إلى الحضيض، حيث الموت أو اقتناص الفريسة المتأبية على أمهر الصيادين، وأكثرهم جسارة وسهمية في المطاردة.

لقد عرف العربي الصحراء، وخَبِر مفازتها ووعورتها، انديـاحها أو انغلاقها، وتاهَ ركبه في رمالها، وشارف الأفق في الغروب، ولعق السراب على ظمأ الماء، وانطلق قذيفة على صهوة جواد، أو خبّ ماشياً بين الكثبان، ثم عرف، بعد البداوة، الحضارة، بكل ما فيها من ترف وخشونة، من قيظ وفيء، وقصر وكوخ، وعالم مبسوط، منشور، معاش، لم يبق فيه، حتى ولا في غاباته، ما هو مجهول، يضعه على حافة الخطر. لكن الإنسان العربي، وهو على تخوم البحر لم يعرف البحر، ولا تقحّم أهواله، ولم تنعكس، إلا نادراً، وبشكل

ومضى، رؤى هذا المدى المائى المترامي في خياله، وظل أدبنا العربي في عوالم اليابسة، وكان لا بدّ من أديب يخترق القاعدة، ليصبح استثناء في مغامرته المائية، حين قيض له أن يعايش البحر، ويعاينه، ويعانقه، فكان هذا الأديب أنا، وكان، في أدبنا العربي، لأول مرة، ما يُسمى **بأدب البحر**، بعد أن سبقنا إليه الأدب العالمي منذ مئات السنين.

قيل لغوركي: كيف تعرّفت إلى علم الاقتصاد، فأجابهم: «انظروا، إنه منقوش على ظهري». كان غوركي، يومذاك، يشتغل حمّالاً على شواطىء الفولغا العظيم، وتسألني لماذا أُغرمت بالبحر والبحارة والسفن والموانىء، فأجيبك أن البحر هو ذاتي، فقد تشردت في موانئه، وغامرت في أسفاره، وخبرت ما في المرافىء من دنى بعضها للطهارة وبعضها للدناءة، بعضها للفتوة وبعضها للقوادة، وتسكعت في طرقات هذه المرافىء، وعاشرت بحارتها وحماليها وعمالها ولصوصها، وغشوت خماراتها وأزقتها، وقاربت حرائرها وعاهراتها، وقاسيت الجوع، وتلذذت بالشبع، وسرت على الرمال، وتسلّقت الصخور، وجمعت الأصداف، وكنتُ، في كل ذلك، كحديدة ألقيت في نار فانصهرت، وتشكلت على نحو ما أراد لها الحدّاد أن تتشكّل، أي صرت ذات البحر وصار البحر ذاتي، وعن هذه الذات عبّرت في أدبي، دون ورع، أو خجل، أو تمويه، ودون تردّد، أو خشية، أو مخادعة، فكان كل شيء في هذا الأدب واضحاً كحقيقة، مستقيماً كطلقة، عارياً كآدم وحواء عندما أكلا تفاحة الخير والشر، ومع كل ما كتبت عن البحر، فأنا ما أزال من كِتَابِه، من سِفْره، في المقدمة، وسيأتي غيري فيكتب متونه وهوامشه، وعندئذ يجاري أدبنا الأدب العالمي، الذي تجاوز اليابسة إلى الماء، وقدم روائع البحر، من «موبي ديك» إلى «الشيخ والبحر» وغيرهما كثير.

إن البحر، عندي، ليس خلفية طبيعية، ظلالية أو تزينية.

البحر، كما قال الناقد عبدالرزاق عيد، هو عامل روائي عندي، تتطور فاعليته الروائية بتطور حركة الزمن وفاعليتها، وبتطور الشخصية الروائية وفاعليتها أيضاً.

● ثمة علاقات تلفت نظر القارىء، بين ثلاثية («بقايا صور» و«المستنقع» و«القطاف»)، وثلاثية («حكاية بحار» و«الدقل» و«المرفأ البعيد») حتى يمكن القول بأن بعض الشخصيات ذات الطابع الواقعي في الثلاثية الأولى، وهي نوع من السيرة الذاتية، توشك أن تكون المادة الخام لبعض شخصيات الثلاثية الثانية، ذات الطابع الملحمي والأسطوري والواقعي أيضاً. هل تودّ أن تتحدّث عن هذه العلاقات وكيف تمّت عملية تطوير هذه الشخصيات في السيرة الذاتية إلى شخصيات ملحمية وأسطورية، والأسباب التي دعتك إلى ذلك التطوير؟

●● كنتُ أرغب أن يوضح السؤال هذه العلاقات المتشابهة بأكثر مما فعل، وأن يقدّم نماذج من الثلاثية الثانية، كي أستطيع، في ضوء ذلك، أن أقدّم جواباً واضحاً، مبنياً على ظواهر هذه العلاقات والشخصيات والفروق بينها.

مع ذلك، وبقدر ما فهمت من السؤال، هناك بضع شخصيات، ذات ملامح مشتركة في الثلاثيتين، هي ملامح خارجية، أكثر منها ملامح داخلية، الجامع بينها صفات مثل الشجاعة، الشبق، المرأة، الخمرة، وهي صفات موجودة في أكثر شخصيات رواياتي، بسبب من أن هذه الروايات ترصد حياة الناس، في واقع معيّن، ومكان وزمان محدّدين، وفي قلب هذا الواقع، تمور الأشياء، وتنعكس في المرافىء كما في الأحياء الفقيرة والشوارع الخلفية، ما دام المهاد الذي تنهض عليه الشخصيات، يستوي تحت أقدامها، لتنهض عليه وتتطور، عبر نسيج العلاقات الاجتماعية على التخوم بين عهدين، عهد الاقطاع وعهد رأس المال، عهد الأغوات، أصحاب الأراضي والكروم والاقطاعات، وعهد رجال الصناعة، أصحاب الورش والمعامل

والمنشآت الحرفية.

إن الأرضية، على تخوم العهدين، متشابهة، يسودها جو الظلم والاستثمار والاستعباد، فالأب، في ثلاثية «**بقايا صور**» يعاني من جور الاقطاع، و«صالح حزوم»، في ثلاثية «**حكاية بحار**» يعاني من ظلم أصحاب المراكب، ومستودعات البضائع، ومدراء السكك الحديدية. وفي مواجهة هذا الجور والظلم، تتشابه ردود فعل الأب و«صالح حزوم»، من حيث هي ردود تمرّدية، انفعالية، مشاكسة، أو ردود تفرض الشجاعة فيها نفسها فرضاً، لأنه ليس أمام المضطهَد (بالفتح) إلا مقاومة المضطهِد (بالكسر)، وفي هذه المقاومة تبرز الإندفاعة للحصول على الحق، أو للحفاظ عليه، كمغامرة كاملة، قوامها الصراع الذي يتجلّى في تقبّل العذاب والسجن وحتى الموت نفسه.

كذلك نجد في الثُلاثيّتين شخصيات متشابهة، مثل «فايز الشعلة» و«قاسم العبد»، فهما مناضلان، يبشّران بأفكار وطنية واجتماعية، تنشد التحرر والعدالة، ويلاقيان مصيراً متقارباً، حيث يُسجن فايز ويُقتل قاسم، لكن هاتين الشخصيتين مفترقتين تماماً، في المكان والزمان، وفي طبيعة دور كل منهما، لا تجمع بينهما سوى صفة النضال، وهذه صفة عامة، تجمع بين كل المناضلين. . ورواياتي، التي ترصد الحياة، وتبشّر بالكفاح والفرحِ الانسانيين، تعجّ بأمثال هؤلاء المناضلين، وهذا طبيعي جداً، ما دام الزمن هو زمن الاحتلال الفرنسي لسوريا، والمكان هو الريف أو الأحياء الفقيرة، كحي «المستنقع» في الرواية التي تحمل هذا الاسم.

من جهة أخرى، ثمة شبه بين خيبة الأب في ثلاثية «**بقايا صور**» وخيبة «سعيد حزوم» في ثلاثية «**حكاية بحار**» فكلاهما شبِق، رخو أمام المرأة، مدمن على الخمر، يتقلّب في مزاجه وحياته، ويترحل من

مكـان إلى مكـان، دون عمـل ثـابت، ودون استقـرار مـريـح، لأنهما يحملان في نفسيهما جموحاً، وحباً للسفر والمغامرة.

هنـاك، أيضاً شخصيـة الخـال «بـرهـوم»، الـذي يـرفض الـظلم ويقـاومه بيـده ولسانـه، في ثلاثيـة «**بقايـا صور**» وهـو يحمل مـلامـح «الـطروسي» في رواية «**الشراع والعـاصفة**»، بـأكثر ممـا يحمل مـلامح «صالح حزوم» في ثلاثية «**حكاية بحار**» لكن حيـاة كل منهـما تختلـف، ولا جامع بينهما سوى الشجـاعة النـابعة من رجـولة متميّـزة، قوامهـا الانتفـاض عـلى الـظلم، وتحـدّي الخـطر، ومـواجهـة المـوت عنــد الضرورة.

إنني أفـترض هذا افـتراضاً، نـاشئاً عن السؤال، لكن شخصيـات ثلاثية «**بقـايا صـور**» التي تجمعها بشخصيـات ثلاثيـة «**حكايـة بحار**» جامعة الفقر، والسفر، والنزوع إلى الترحـال والشجاعـة، والمغامـرة، تختلف في سيرة الحياة، وفي وقائع الحدث، وفي الزمان والمكان، حيث عـالم اليابسـة في الأولى، وعالم البحـر في الثانيـة، وكل شخصيـة لهـا عـالمهـا، فـإذا كـانت شخصيـات ثـلاثيـة «**حكـايـة بحـار**» ملحميـة أسطورية، فـذلك من طبيعـة البحر، ليس إلا، وهي، بهـذا المعنى، شخصيـات أخرى، تتعملق، وتتـطور من سياق الـرواية، وليس لأن لها شبه بشخصيات ثلاثية «**بقايا صور**».

البعد الحدثي هنا يقوم أساساً عـلى اختلاف مـا بين الـبر والبحر، فالأرضية تختلـف، والأجواء تختلـف، والوقـائع تختلف، والسـيرة، إذا مـا أخذنـاها بصفتهـا حياة كـاملة، تختلف أيضاً، كـما هي الحـال في «**مجنون ليلى**» و«**روميو وجولييت**»، ففي الروايتين الحـدث واحد، هـو الحب، والمـوت دونه، لكن أحـداً لا يستـطيـع أن يقـول إن تشـابـه الشخصيات، وتشابه المصير، يجعلان من القصتين قصة واحدة. بـل

إنني أذهب أبعد من ذلك، حين ألاحظ أن الحب، والجنس، والعلاقة الإنسانية، والمهاد الاجتماعي، تتشابه في كل الروايات، من «آنا كارنينا» إلى «مدام بوفاري» إلى «**شجرة اللبلاب**»، دون أن يكون هناك شبه في الحدث، يجعل من هذه الروايات قصة واحدة، ومن شخصياتها تطويراً يتدرّج وينتقل من رواية إلى أخرى.

إن الفروق الصغيرة، تغدو كبيرة في التمايز بين وجه ووجه، وجسد وآخر. والحياة، بكل ما فيها من ناس وحيوان وجماد، تعجّ بالصور المتشابهة، وأحداثها، في الولادة والموت، والزواج والطلاق، واللقاء والهجران، والعمل والبطالة إلى آخره، تكاد تكون نفسها في كل قصة، من حيث الملامح العامة، إلا أنها تفترق في كل ملمح، وكل حالة، وكل واقعة أيضاً، وما دامت الرواية، في نسيجها العام، هي الحياة في نسيجها العام، فإنها تتخذ نفس رحابتها، ونفس غناها، ونفس أبعادها، ومثلها تعجّ بشخصيات ورؤى وطبيعة، وتصرفات، ومفارقات، تتشابه في التكوينات، لكن كل تكوين يختلف في الصورة والهدف.

● في دراسة عن ثلاثية «حكاية بحار» للناقد العربي فاروق عبدالقادر في مجلة «الهلال»، يدين الناقد النظرة إلى المرأة داخل الرواية، ويرى فيها تعهيراً للمرأة، كما يفسّر تشابك العلاقات الجنسية بين الأب والابن و«كاترين» في ضوء المفهوم الفرويدي للجنس، كما يرى، وأنا معه في هذا الحكم الأخير، إن هناك مبالغات في استعراض المواقف الجنسية لا تتطلبها الضرورة الفنية، فهل من تعليق على هذا الرأي؟

●● لو كان هذا الرأي مساقاً من خلال تحليل نقدي مبني على تشريح الحدث، ومردوداً بحق إلى **فرويد** أو غيره من علماء النفس، لما كان لي أي تعليق. فمن عادتي أن أكتب، وأدع ما تبقى للقراء

والنقاد، يرون فيه رأيهم، مع احترام هذا الرأي من قبلي، إذا تناول الرواية، من خلال النص، تناولاً فيه نقد حقيقي وموضوعي، مهما يكن قاسياً، أو مغايراً لرأيي، أما إذا كان النقد جملة كلمات، تنتسب إلى الشتيمة أكثر منها إلى الرأي، وترمي إلى الإنتقاص، بكلمات غير موضوعية، فإنني أبتسم باشفاق، لأنه نقد مجاني، لا شيء فيه يفيدني، أو يفيد القراء.

وقد قرأت ما كتبه **فاروق عبدالقادر** الذي سبق له واستخف برواية «**الياطر**» عند صدورها فلم تحل «استخفافيته» دون بروز هذه الرواية كأثر فني حاز على إعجاب شبه اجماعي، وما زال موضع اطراء القراء وحفاوة النقاد ومنهم الناقد الكبير الاستاذ **علي الراعي** في مجلة «العربي». وطبعاً كان موقفي من «نقد» **فاروق عبدالقادر**، هو الاهمال، لأنه لا شيء جديد فيه، ولا شيء يمت إلى الموضوعية، فهو، كما يخيّل إلي، لم يفهم «**الياطر**» كما لم يفهم ثلاثية «**حكاية بحار**» بسبب عدم معرفته بالبحر، وتسطّح تناوله الذي لا يعدو أن يكون تعليقاً سريعاً، مجانباً للحقيقة، خالياً من المنهجية. لماذا لا يقتنع **فاروق عبدالقادر** أن النقد يحتاج إلى ثقافة وموضوعية وقدرة على تحليل النص، وأن عليه أن يحصل على كل هذه المقومات مسبقاً؟

أعود إلى السؤال لأوضح مسألة هامة، هي أنني لست كاتب جنس، ولست في وارد الإثارة، لكنني أكتب عن البحر، والجنس ملازم للبحر مثل مائه وزبده، وقد تكلم «الطروسي»، في «**الشراع والعاصفة**» مع بحارته فقال لهم: «اسمعوا، للبحّار، في كل مرفأ، امرأة وخمارة» وهذا بمثابة قانون بحري، ذلك أن البحّار لا يمكن أن يكون قديساً، ولا رجلاً عادياً، ونساء المرافىء لسن قديسات، ولسن نساء عاديات، وقد سبق لي، في الجواب على السؤال الأول، أن قلت

إنني عـرفت البحر وكتبت عنه بأمـانة، ومن هذه الأمـانة، أن أرسم الشخصيات بكل عريها وقبحهـا ودناءتهـا، وكذلـك بكل شجـاعتها، واندفاعها، وجرأتها، وجمالها، وشهامتها، وتعاطيها مع التحدي الذي هو جزء من طبيعة العمل في المرفأ والبحر.

لقد كتبت روايتي الأولى «**المصابيح الزرق**» التي حملت كـل طابـع الريادة وتعجّلها، وكل نسيج البيئة وفقـرها وسـذاجتها، فـاحتفى بها النقـاد واختلفوا حـولها، ومـا زال بعضهم، كـالنـاقـد **فيصـل دراج**، يعـطيها قيمـة أكبر ممـا تستحق، حتى من النـاحيـة الفنيـة، وفي هـذه الرواية شيء من البحر، وجدته متناسباً مع جـوها، لكنـه أقلّ بكثـير من خبرتي البحرية وعالمها، فعدت وكتبت «**الشراع والعـاصفة**»، التي اعتُـبرت قفـزة كبـيرة، والتي هي من أفضـل مـا كُتب عن البحـر في الرواية العربية، برأي النقاد، ومنهم الناقد الكبـير **غالي شكـري**، في كتابه «**رحلة العـذاب في الروايـة العربيـة**» غير أنني لم أبلغ، حتى في هذه الرواية، أن أرسم البحر والبحّار والمرافىء كما أريد وكما تتطلّب المساحة، فشرعت، بعد سنوات طويلة، بكتابة ثلاثية «**حكايـة بحار**» التي تغطّي خريطة البحر وفق تجربتي، وتقوم بمسح شامل للحياة على سواحله وفي لججه، وقد لقيت هذه الثلاثية حفـاوة طيبة، إذا لم أقـل كبـيرة، من القـرّاء، وكـذلــك من بعض النقــاد، وهي تحـكي، بـاختصار، قصـة بحّار أب يغـرق في سفينة جـانحة عـلى الشاطىء، ويحاول الابن انتشال الجثة فلا يعـثر عليها، ويـظل طوال حيـاته عـلى يقـين من أن والده لم يغـرق، ما دامت جثتـه لم تظهـر، وأن عليه أن يواصل البحث عنه.

هـذا هو الخط العـريض للثلاثيـة، وهي ذات مستـويـين، واقعي رومانتيكي، ورمزي، الواقع الأول يحكي الحكاية ببسـاطة، والـواقع الآخـر، يشير إلى نضـالنا في سبيـل القضيـة العـربيـة، التي أعـطانـا

السادات بدلاً عنها قضية مشوّهة، ترمز إليها جثة البحّار الفرنسي، لأنها جثة غريبة، لاحتلال امبريالي، هو الاحتلال الفرنسي لسوريا، ثم هو امبريالية أميركية فرضت اتفاقات كامب ديفيد وتمّثلت في زيارة السادات للقدس المحتلة، وعقده الصلح مع عدوتنا اسرائيل، وهذه الجثة الغريبة التي عثر عليها «سعيد حزوم»، ترمز إلى الماضي والحاضر معاً.

وتغطّي الثلاثية، بمداها الزمني، ثلاثة عهود: العهد التركي، وعهد الاحتلال الفرنسي، ثم عهد الاستقلال الوطني، وتنتهي على مشارف السبعينات، حيث يفشل «سعيد حزوم» في العثور على والده، ويفشل في حياته كمناضل وبحّار، كما يفشل في امتلاك «كاترين الحلوة»، فيقرر الرحيل بحثاً عن الأب، أي عن القضية، التي هي بعيدة، كما يشير عنوان الجزء الثالث «المرفأ البعيد» الذي قصدت فيه، بدلالة الحدث، إلى أن الانتصار بعيد، وعلينا مواصلة النضال، ومواصلة البحث ومتابعة القضية حتى ولو كان مرفؤها بعيداً.

إن الرواية فضاء رحب، يتجاوز فضاء المساحة المكانية والزمنية لحياة شخصياتها، وحضور الروائي، هنا، حضور في عالم الرواية، يتأتى عبر حضور الوعي التاريخي الذي يغدو عاملاً روائياً مضمراً، يمنح بناؤه التماسك الحياتي، وبذلك تعيش الشخصية (صالح حزوم) فرادتها وميزاتها وحريتها في الدور الذي تلعبه، وهو دور لصيق بالبحر وبالمجتمع، لكنه قبل ذلك وبعده، لصيق بمصيره الخاص الذي هو مصير الكل.

وفرادة «صالح حزوم»، البحار القديم، المجرب، المحنّك، الشجاع، هي فرادة ريّس بحري، يتطلّب الصفات الضرورية

للرياسة، وما جاء عنه في الرواية ليس تزيّداً، بل تقرير لواقع، وبحّار بهذه الصفات، أو ريّس بهذه الصفات، يتطلب من نساء المرافىء صفات مماثلة، وُجدت في «كاترين الحلوة»، المرأة الأسطورة، التي هي من البحر واليابسة في آن، والتي ترمز إلى عروس البحر، ذات الطاقة الجمالية والجنسية، وذات الرهبة، والسيطرة، التي نادراً ما تنوجد في المرأة العادية.

أما «عزيزة» في رواية «**الدقل**» فهي المرأة التي تمثّل التحدي بين الذكورة والأنوثة في عالم «سعيد حزوم» الابن، هذا البحّار الذي يمتلك كل شجاعة رجال الميناء، وكل شجاعة البحارة، لكنه جاء في زمن صعب، معقّد، ممزق، يتساوق مع تعقّد وتمزق حركة التحرر الوطني العربية، فلم يستطع أن يكون كوالده، الذي واجه، في زمنه، عدواً محدّداً، واضحاً، هو العدو العثماني ومن بعده الفرنسي، فيناضل ضدهما بخط مستقيم، لا تعقد فيه ولا تمزق.

يتساءل الناقد **عبدالرزاق عيد** قائلاً: ما هي منظومة القيم التي تستعملها ثلاثية «**حكار بحار**»؟ وفي الجواب يستشهد بما يقوله «صالح حزوم» لابنه سعيد. «يقول صالح حزوم لابنه: إنك، في البحر، لا تواجه عواصف النوء وحدها، هذه خطيرة فعلاً، لكنها نادرة ومحتملة، وتشعر في صراعها بلذة، لكن عواصف المتاعب والنذالات والتحديات، عواصف الفجور والدسائس والوشايات، هذه هي المتعبة والمقرفة، لكنك بشجاعتك، بمراسك، باستعدادك لاقتحام المصاعب، ستعتاد على مواجهة كل أنواع العواصف والتغلّب عليها. السيادة في البحر للشجاعة أولاً، وللمهارة ثانياً، كن شجاعاً وماهراً.. احتفظ بزهوك، باعتدادك، بثقتك بنفسك، دون غرور، دون تبجّح، دون مهاترة، دون ثرثرة، دون فضول».

إن أباً بحّاراً، يعرف أن ابنه سيخلفه في البحر، وفي النضال على البر، كما هي عادة البحارة وأبنائهم، يحدد القيم تحديداً دقيقاً رفيعاً، ثم يضع له هذه الحكمة: «الموت كأس على كل الناس.. دعه يأت حين يريد أن يأتي، ضع نفسك في الصف الأمامي، عانق البحر في ساعة الشدة، والبحر يعرف رجاله الشجعان ويحميهم، كن شهماً، كريماً، مستقيماً، عامل الأخيار بما يستحقون، والأنذال بما يستحقون أيضاً. أنا لا أوصيك بأخلاق الملائكة، ولا بأخلاق الشياطين، أوصيك بأخلاق البحّارة الحقيقيين، الذين يأخذون مهنة البحر بجد، باحترام، بفروسية، ولا يسمحون لعار اللجّة أو الميناء أن يلحق بهم.. إن بحّاراً يخجل ليس بحاراً، ليس معنى هذا أن تكون وقحاً، لكن معناه ألّا تمارس شيئاً تستحي به».

يضيف «صالح حزوم»: «لم أكن رخواً أمام الشراب ولا أمام المرأة، ولم أكن نذلاً في ممارسة أي منهما. جرّب كل شيء.. البحّار لا بد أن يمر بكل التجارب، لكن عليه، حين يكون رجلاً، أن يفيد منها، ولا يدعها تقوده إلى التهلكة أو الدناءة» ومع الأسف أن الابن، «سعيد حزوم»، لا يفيد من تجاربه، ويقع في الخطيئة، وفي الدناءة، ويتمزق وينحدر إلى خيانة أبيه مع عشيقته «كاترين الحلوة»، لأنه، في كل ذلك، كان ابن زمنه، زمن الانهيارات والتمزّقات، زمن نكسة حزيران. أما والده فقد كان من جيل آخر، وكان بحّاراً حقيقياً، وشخصية متميزة، يتحرّك باستقامة، ويندفع كالسهم نحو هدفه، وكل أفعاله هي ثمرة طبيعته التلقائية، فهو «يواجه البحر بحب وخشوع، واستجابته لضغوط الرغبات الجسدية، تستعبده، ولا تنال من شجاعته أو قواه الفطرية الفائقة، وعندما تخونه كاترين الحلوة مع الأتراك يطردها دون تردد، مستجيباً لبريق الطبيعة الأبيض في داخله».

إن ثلاثية «**حكاية بحار**» هي ثلاثية البحر حقيقة، ومَن تُوفّره الأقدار، ولا تلقي به كالحديدة في نار التجربة البحرية، بكل حالاتها وتقلباتها، لا يستطيع، إلاّ ببصيرة حادة، أن ينفذ إلى أعماق أشيائها. كفانا كلاماً على الثلاثية.

● ترى الدكتوره نجاح العطار في دراستها المنشورة في مقدمة روايتك «بقايا صور» ان القضية في أدبك هي جدلية «الخوف والجراة»، وقدّمت أمثلة عديدة لمستويات الخوف والجراة وتفاعلاتهما في داخل الشخصية الواحدة، أو بين عدد من الشخصيات في داخل الرواية الواحدة، ومع نفاذ ودقة هذه الملاحظة، إلا أنني احب ان اضيف انها ليست الجدلية الوحيدة التي تنتظم رواياتك أو تفسرها، فهناك ايضاً جدلية الحاضر والمستقبل وجدلية الطبيعة والعقل، والصراع الطبقي.. الذي تكشف الروايات عن تخومه في الريف والمدينة، والبر والبحر.. فهل تودّ ان تعلق على هذا الراي؟

●● الناقدة الدكتوره **نجاح العطار** وضعت يدها على أحد مفاتيح الرؤية في بناء الشخصية الروائية في أعمالي، حين كشفت عن جدلية «الخوف والجرأة» إلى جانب الاضاءات الأخرى القيمة، التي أغنت بها دراستها الرائعة، الجوانب النصية المستبطنة في رواياتي، ووضعت في الضوء على نحو مدهش الحياة الداخلية للشخصيات. وقبل ذلك وضعت يدها على مفتاح آخر هو «الطروسية وعالم حنا مينه الروائي» ثم تابعت البحث عن مفتاح ثالث في دراسة بعنوان «روائي واقعي رومانتيكي»، وأحسب أن الكاتب المعروف الأستاذ **جورج طرابيشي** يتفق مع الدكتورة **نجاح العطار** في موضوع «الطروسية» في بحثه عن «الرجولة» من خلال رواية «**الشمس في يوم غائم**».

ما أريد قوله هو أنك، في السؤال الذي تطرحه، تضع يدك أيضاً على أكثر من مفتاح، بإشارتك إلى أكثر من حركة جدلية في رواياتي،

ما دامت وحدة الأضداد، أو المتناقضات، هي الحركة الجدلية للحياة، في إيجابها وسلبها، وأن بناء الحياة وكذلك الشخصيات، لا يمكن إلا أن يقوم على هذه الجدلية في كل أنواع الفنون، كما في كل أشياء الوجود، انطلاقاً من أن النمو، أو السيرورة، تحمل في ذاتها حركتها الجدلية هذه، وإلا ما كانت ثمة سيرورة، ولا نموّ في الحدث أو الشخصية، واكتشاف القانون الجدلي، في الأعمال الأدبية والفنية، يصلح لأن يكون اكتشافاً لحركتها الداخلية، وهذا ما يسمى دراسة النص، الذي من خلاله تستنبط الأحكام في ضوء المواقع والمواقف.

إن جدلية الحاضر والمستقبل التي أشرت إليها، تعطي الناقد والدارس امكانية فهم الواقعية في رواياتي، ذلك أن هناك، كما هو معروف عدة واقعيات، مثل الواقعية الطبيعية عند **زولا**، والواقعية النقدية عند **بوشكين وتشيخوف** وغيرهما، والواقعية الجديدة، كما في الأدب التقدمي عموماً، خاصة الحديث منه، وإذا كانت الواقعية الاشتراكية اقترنت باسم **مكسيم غوركي**، فهذا يعود إلى أنه اكتشف البعد الثالث للواقعية، وهو بعد المستقبل، بعد أن كانت الواقعية، أو الواقعيات السابقة، تقوم على بعدين هما في الماضي والحاضر.

وقد اختلف النقاد زمناً حول ما إذا كان أدب الواقعية الاشتراكية، يمكن أن يُكتب خارج البلدان الاشتراكية، وجرى الآن، ما يشبه الإجماع، على أن أدب الواقعية الاشتراكية، قد كُتب، وفي روسيا نفسها، قبل أن تصبح اشتراكية، ما دام هذا الأدب يتضمن البعد الثالث وهو المستقبل، وفي حال كهذه، فإنه يمكن أن نطلق، على أدب ما، يتوفّر فيه بُعد الواقعية المستقبلي، صفة الأدب الواقعي الاشتراكي، وقد قلتُ، في أكثر من حديث، إن رواياتي تقدم شهادتها على أن أدب الواقعية الاشتراكية قد ولد ونما في الأدب العربي الحديث، وهو إلى نمو وتعاظم، من خلال أعمال أدبية كثيرة، أذكر

منها بعض روايات **نجيب محفوظ**، وخاصة الثلاثية، وبعض روايات **عبدالرحمن منيف** و**يوسف القعيد** و**جمال الغيطاني** وغيرهم، أما بالنسبة لرواياتي، فإنها تنهض، منذ البدء، على أساس هذه المدرسة، التي تتسع، وتضم في ذاتها، مدارس كثيرة، كالواقعية والرومانتيكية، والرمزية وحتى السوريالية، وهذا هو السبب في أن أكثر وأكبر كتّاب السوريالية تحولوا إلى الواقعية الاشتراكية، مثل الشاعرين **بول الوار** و**لويس اراغون** وغيرهما.

وبمناسبة صدور روايتي «**القطاف**» كتب الناقد اللبناني **عصام محفوظ** في جريدة «النهار» اللبنانية يقول: «مع «القطاف» الجزء الثالث الأخير من ثلاثية حنا مينه الروائية، وسبقتها «بقايا صور» و«المستنقع» تكتمل شهادة متميّزة للروائي الملتزم في العالم العربي، عن فترة بنت فيها الواقعية الاشتراكية مدماكاً أساسياً لتطور الرواية العربية، انسجاماً مع تطور المجتمع العربي في تلك الفترة».

وكان قد سبق للناقد اللبناني **سمير سعد**، أن كتب في جريدة «النداء» اللبنانية مقالاً بعنوان «واقعي اشتراكي على سن الرمح» ذهب فيه مذهب الناقد **محفوظ**، وأكد على هذه «الشهادة المتميّزة»، وإنني إذ أذكّر بذلك، فإنما أهدف إلى التأكيد على ملاحظاتك، حول الحركة الجدلية المتعددة، المتنوعة، في رواياتي.

●ثمة ملاحظة نقدية تقول إن كل رواياتك كُتبت في إطار تقاليد المدرسة الواقعية في الرواية، وأنك لم تخض مغامرة التجديد في الشكل الروائي، فهل لديك من تعليق؟

●● الملاحظة، في شقها الأول، صحيحة، أعني أنني كتبت كل

رواياتي منطلقاً من **الواقعية** كما بينتُ في السؤال السابق، غير أنني، وعلى أرضية هذه الواقعية، جدّدت في الشكل الروائي، في غير إسراف، وغير تعلّق بالصرعات الروائية، ودون محاولة للتقليد، كأن أضع، مقدماً، تخطيطاً لرواية اللارواية، كما عند **آلان روب غرييه** و**ناتالي ساروت** أو غيرهما، أو تخطيطاً لرواية، أقلّد فيها أسلوب **ماركيز** صاحب «مئة عام من العزلة» أو غيره.

إنني أرفض التجديد القائم على الصرعات، والتقليد، واللهاث وراء الابتكارات الشكلانية، وأعي دوري الروائي جيداً، وفي إطاره أجدّد، وأضرب مثلاً على تجديدي رواية «**الياطر**» المبنية كلها على المونولوج الداخلي، فوق أرضية واقعية، وروايتي «**الشمس في يوم غائم**» المبنية على الرمز والأسطورة، فوق أرضية واقعية أيضاً، وكذلك روايتي «**مأساة ديمتريو**» المؤسسة على كسر الزمن الروائي، فوق أرضية واقعية أيضاً وأيضاً، ومن هنا فإن تجديدي، يعطي إسهامه المتعدد، بالاستناد إلى الواقعية، وهذا كافٍ بالنسبة لي.

● ثمة ملاحظة أخرى تقول إنه كان من الممكن أن تقدم بعض رواياتك الطويلة نسبياً في حجم أقل، لو أنك تحرّرت من تقاليد المدرسة الواقعية، وإن العديد من المواقف، لا تضيف جديداً إلى دلالات الرواية، وتكرر هذه الدلالات دون ضرورة.

●● إنني أتقبل هذه الملاحظة، وأقرّ بصحتها، لو أنني خرجت، أو تعمّدت الخروج، على الواقعية. لكن كبار الواقعيين، مثل **تولستوي**، **ديكنز**، **دستويفسكي** وغيرهم، تنطوي أعمالهم، هي الأخرى على استطرادات، ومواقف، تُحسب، لأول وهلة، ألاّ لزوم لها، وأنها لا تقدم دلالة جديدة، غير أن الرواية، ككل، كانت تتطلب التفصيلات الصغيرة، وهذا ما نجده في رواياتي، وهو ينسجم مع المعمار الروائي، ويحافظ في الوقت نفسه، على الإيقاع والتشويق،

هـذين العنصرين اللذين يجعلان من الـروايـة روايـة، ويحمـلان، في آن، المتعة، والقدرة على التوصيل.

● هل تضع رواية «الربيع والخريف» في إطـار سيرتـك الذاتيـة، فتكون الجـزء الرابع من ربـاعية سـيرتك الـذاتية؟ وهـل تعتقد أن الحب المستحيـل في «الربيـع والخريف» هو الحب نفسه الذي حاول التحقّق في «مأساة ديمتريو».

●● «الربيع والخـريف» لا علاقـة لها بسـيرتي الذاتيـة. إنها قصة عربي يعيـش في الغربة، وينغمس في أخلاقيـاتها، حتى يكـاد يضيع، ثم تـأتي هزة حـرب حزيـران، فيستفيق على واقعـين فاجعـين: واقع الوطن العربي، وواقعه الشخصي، فيقرر العودة إلى الوطن، رغم مـا ينتظره من سجن فيه.

والحب في هـذه الروايـة ممـارس، من النـاحيـة الجسـديـة، لكنـه يستحيـل من ناحيـة الارتباط الـزواجي، لأن «كرم المجـاهدي» كـان يشغله هاجسان: هاجس العودة، وهاجس «جنّية القمر» أو المرأة التي يعـده بها المجهـول. من هنـا الافـتراق بينـه وبـين الحب في «مـأسـاة ديمـتريو» الـذي لا يتحقق بسبب الفروقـات والـظروف الاجتـماعيـة. «ديمتريو» كان فناناً، وقد أحب، لكنـه أنكر حبـه، أو قاومـه، ووجده غـير ممكن، بينـما واقـع الحيـاة قـرر أن هـذا الحب ممكن، وألّا داعي لمقاومته ونكـرانه. وهكـذا تتشكّل المـأساة النـاشئة عن محـاولة يـائسة وفـاشلة في إبطال قـانون الـطبيعة، حـين يكون قـانونـاً فـوق الإرادة البشرية. □

أجرى الحوار: أبو المعاطي أبو النجا

(مجلة «العربي» الكويتية ـ ١٩٨٣)

١٩٨٣

«زوجاتي» المطلقات!

تنضم إليهن: «ربيع و خريف»

■ هذه المقابلة نُشرت في مجلة «الكفاح العربي» مع نشر الحلقة الأولى من رواية «ربيع وخريف» في المجلة نفسها (عام ١٩٨٣).. لهذا يأخذ القسم الأخير من المقابلة طابع التمهيد التعريفي بهذه الرواية التي تابعت المجلة نشرها في حلقات أسبوعية قبل أن تصدر في كتاب مستقل عام ١٩٨٤ - المحرر□

● في إحدى مقابلاتك الصحفية، قلت إنك تعامل الرواية، بعد فراغك من كتابتها، كالمرأة المطلقة، فما تعود إليها قط، لماذا هذا القطع مع عمل هو، بعد كل شيء، منك، من ذاتك، أو كالولد، من كبدك كما يقولون؟

●● لست أدري سبب هذا الشعور الذي ينتابني. أرجّح أنه عائد إلى نظرتي غير الإعتبارية، غير التقديسية لأعمالي. أبدأ الكتابة وفي ظنّي أنني سأصوغ عملاً جميلاً يرضيني، وأنتهي منه وإحساس يتملّكني بأن هذا العمل لم يكن جميلاً على الصورة والمثال اللذين أردتهما له، وعندئذ يتولاّني شعور كئيب، لا يخفّف منه أن العمل عينه قد استُقبل بحفاوة من القراء. أذكر أنني كنت أكتب

رواية، وهي رواية ناجحة، لكن تقديري لها، أثناء كتابتها، كان خلاف ذلك، وكرهت ما بين يدي من صفحات، حتى كدتُ أمزقها، فخطر لي أن أرى إلى رواياتي السابقة، وكيف كتبتها، بأية كلمات، بأي صياغة، وكيف خلقتها خلقاً سوياً. نهضتُ عن المكتب وتناولت رواياتي عن رفوف المكتبة، وكانت الفجيعة أنني كلما تصفحت إحداها وجدتها سيئة، فتركتها وتصفحت الأخرى، وهكذا خرجت بانطباع سيء عنها كلها، وبعد ذلك توقّفت عن الكتابة فترة طويلة.. حتى شُفيت من مرضي العدائي لها.. مع أنني، في العادة، مرح الطبع، متفائل، ويقول عني صديقي المسرحي الرائع **سعدالله ونوس** إنني صاحب تفاؤل دائم، حتى ليسألني، كلما تقابلنا: «كيف حال تفاؤلك التاريخي؟» وأضحك وأنا أجيب: «على ما يرام تماماً».

● إذا كنت قد كتبت، حتى الآن، اثنتي عشرة رواية، فمعنى هذا أنك تزوّجت ١٢ مرة وطلّقت ١٢ مرة، أليس كذلك؟

●● ومن أجل هذا أنوي التوقف عن الزواج والطلاق روائياً. لقد أتعبتني العملية على الورق، فكيف حال الذين يتعاطونها في الواقع؟ كان الله في عونهم.. خاصة أذا كانت مطلّقاتهم يسكنّ في البيت معهم، كما هي حالي مع رواياتي، التي تنظر إليّ من داخل أغلفتها نظرات فيها كره واستعطاف، وفيها تساؤل غاضب: إلى متى أيها المزواج الأبدي؟

أُقسم أنني لم أقرأ رواية مطبوعة لي باستثناء «**المصابيح الزرق**». وقد فعلتها مضطراً، لأنني كنت في السجن، وليس لدي ما أقرؤه سواها...

● نفهم من هذا أنك لا تحب قراءة رواياتك، فهل ينطبق هذا على كتابتها أيضاً؟

●● للكتابة عندي طقسها الخاص بها، رأسي يمتلىء بالأحداث والشخوص، وهذه الأحداث تعيش معي، وهؤلاء الأشخاص يعذّبونني، يطالبون بحقهم في الخروج إلى النور، وكثيراً ما أسدّ أذني عن نداءاتهم، وكثيراً ما يضغط الحدث على نفسي، لكنني أتجاهله، وأفضّل أن أتجول في أية حديقة عامة، على أن أحبس نفسي لمعالجة هذا الحدث. فإذا استشعرت تأنيباً داخلياً، وصحّ عزمي على العمل، دخلتُ مكتبي، وأغلقت الباب، وأسدلت الستائر على النوافذ، وأشعلتُ النور رغم سطوع الشمس في الخارج، وعطرت كفي ووجهي، وذهبت في الغرفة وجئت، وبدأت على رهبة، كأنني أقارب فعلاً محرّماً، وأكثرت من التدخين والقهوة، وانقطعت عن كل ما هو خارج المكتب، وعشتُ في العالم الذي أرسمه، تعيساً، معذّباً، قلقاً من الاخفاق، راغباً في كل لحظة أن أفتح الباب وأهرب، حتى إذا بلغت مقطعاً طيباً، جذبني بسحره، ولدي ما أوصله به، توقفت، كي أبدأ، في المرة القادمة، من نقطة تستهويني، وتيسر لي افتتاحاً طيباً إلى ما يليها. وغالباً ما أدع ما كتبتُ اليوم، فإذا راجعته وطابت نفسي له، استأنفت الكتابة، وإلاّ مزقت الأوراق واندفعت خارجاً، مغاضباً، مهموماً.

إنني أخاف الكتابة.. لذلك ما زلت في الهواة، ولم أحترف بعد.

● **هل كانت هذه حالك مع «ثلاثية البحر» وأنت تحبه جداً؟**

●● أن تحب الشيء غير أن تعانيه.. أحب البحر، أعشقه، ولكن حين أكتب عنه أهابه.. لقد أخذت هذه **الثلاثية** بعضاً من عمري، وصبرت طويلاً، وقاسيت طويلاً حتى فرغت منها، وبعد كتابة الجزء الأول «**حكاية بحار**» رغبت في التوقف، لكن القراء كانوا

يـريدون أن يعـرفوا مـا جرى «لصـالح حـزوم»، هل غـرق أم نجا، فكتبت الرواية الثانية «**الدقل**» ـ صاري السفينة ـ ومـرة أخرى كـان عـليّ أن أتابـع قصـة ابنـه «سعيـد حـزوم»، كي لا تـظل الأحـداث ناقصة، وهكذا كتب الجزء الثالث والأخير «**المرفأ البعيد**». لكن ذلك كان على حسـاب الجزء الثـاني من رواية «**اليـاطر**» والجـزء الثالث من رواية «**بقايا صور**» هذين العملين اللذين بدأتهما ولم أكملهما بعد. .

● لماذا يقول النقاد إذن انك تحب أبطالك وتنفخ فيهم من روحك؟

●● يحصل هذا دون وعي مني، إنهم جـزء من الحياة. أنـا أحب الحياة. مباركة هي كما قال بودلير. . ويحدث دائـماً أن الأبطال الـذين أخلقهم، يصـيرون بعـد الخلق أكـبر مني. «الـطروسي» بـطل روايـة «**الشراع والعاصفة**» هذا التمثال المنحوت من معدن نادر حسب تعبير **غالي شكري**، أحس بوجوده أكبر من وجودي، إنـه مكافـح، مغامـر، شجـاع، وهو يعـرف قانـون الصراع الذي عـبّر عنه بهـذه الكلمات: «الحيـاة كفاح في الـبر والبحـر»، وكثيـراً مـا أتمثّله، أجسّـده، أقلده، محاولاً التعلّم منه، والكفاح مثله، حين ينوء كتفاي بتحمّل الأعباء. .

● هل عانيت في كتابة «الربيع والخـريف»، وهي آخر أعمـالك، مثلمـا عانيت في رواياتك الأخرى؟

●● هذه كانت «استراحة المحـارب» كما يقـولون. . فبعـد **ثلاثيـة البحر**، رغبت في كتابة قصة حب، كانت تعيش في ذاتي. . وأستشعر مودّة نحوها وحنيناً إليها. . فمن المعروف أنني عشتُ عشرة أعـوام في الغـربة، منهـا عامـان في المجر، حيث تـدور أحداث الـرواية، غـير أنني، بعـد انقضاء ١٥ عـامـاً عـلى عـودتي إلى الـوطن، احتجت إلى

استعـادة ذكريـاتي، فسافـرت إلى بـودابست، وأقمت في الحي الـذي كنت أقيم فيه. . وظللت أسبوعـاً أطوف في شـوارعه وأزقتـه. . طبعاً الأشيـاء تغيّرت، لكن مـا عشته، مـا عاشـه البـطل، كـان بـاقيـاً في جـوهره. . ومن هـذا الجوهـر، كواقـع، أخذت النـطفة، ثم كـانت الإضافة الفنية، فصار الواقع واقعاً فنياً. .

● **نستطيع، إذن، أن نقول إن قصة «الربيع والخريف» هي قصتك؟**

●● أبداً. . فيها ظلال مني، أما الحدث فهو ما عرفتـه ورأيته من خلال الناس الـذين عشت بينهم. . الروائي لا يكتب ذاتـه فقط، لا يكون الحدث حدثه بالضرورة، ولا البطل شخصـه. . عندئـذ يتناول أشيـاء جاهـزة، وهذا ينـافي العمل الـذي يبدعـه الكـاتب، ويبنيـه، وينمّيه، ويجمع فيـه سير حيـاة في سيرة إنسـان، وأحداثـاً في حدث، مكثّف، مركّز، له حدوده وشموله معاً. .

● **هل أنت راضٍ عن هذه الرواية؟**

●● لماذا تريدني أن أناقض نفسي. . ؟

● **قصدت، هل طلقتها الآن..؟**

●● فعلت. . وقّعت ورقة طلاقها مع آخر صفحة كتبتها فيها.

● **وماذا اردت أن تقول من خلالها؟**

●● لا أحب أن ألخّص رواياتي. .

● ما نريده هو الخط الفكري..

●● وهـذا لا يمكن تلخيصـه.. مـع ذلـك أقــول إن «الـربيــع والخريف» قصة حب بين كهلٍ مغترب وفتاة جامعية مجـرية.. الفتـاة تحب الكهـل، لكنه يعجـز عن مبادلتهـا مشاعـرها، لا بسبب فـارق السن، بـل لأنه عـاجز عن الحب.. لا أقصـد العجـز الجنسي، بـل العجـز العاطفي، عـدم قدرتـه على أن يحب حبـاً مجنونـاً.. يحس أن ذلـك سيصير يـوماً، وأنـه سيجن في الحب كسواه، ولكن متى؟ تلك هي الحكـاية.. ثم إن البـطل، المنفي بسبب آرائه، يـريـد أن يـظل فوق واقع الغربة، أن يجتنب مزالقها، اغراءاتها، لكنه يومـاً بعد يـوم ينزلق.. فالغربة لها أخلاقيتها، وغالباً ما تكون سيئة..

● لماذا انتظرت ١٥ عـاماً حتى كتبت قصـة عشتها، او عـرفتها، بعـد كل هـذه المدة؟

●● انتـظرت حتى نضجت في ذاتي.. هـل تضـع الحـامـل قبـل موعدها؟

● هـل كنت قادراً، بعـد اكتمال أيـام الحمل، ان تمتنـع عن الوضـع؟ أن تؤجّل الولادة.. وهل كنت ستموت، كما يقال، لو لم تفعل؟

●● لا تصـدق حكايـة الموت هـذه.. نصف الكتّاب عـلى الأقل يضعــون بغـير حمــل، وقبــل الأوان. كنت قــادراً ألا أكتب روايتي الجديدة.. ولكنني كتبتها.. هذه هي الحقيقة.. ببساطة!

● تريد أن تقول إن هناك كتابات مفتعلة؟

●● جداً . .

● وغير ناضجة؟

●● جداً . .

● إلامَ يعود هذا؟

●● إلى الكتابة لأجل الكتابة . . لدينا مئات الروايات، لكن المتميّز منها قليل . . هذا ينطبق عليّ أيضاً . .

● نفهم انك غير راضٍ على مستوى الرواية العربية؟

●● أنا راضٍ كل الرضا . . الرواية العربية، بين الأجناس الأدبية الأخرى، هي الجنس الأكثر نضوجاً . . إنها بخير كبير، ولها مستقبل كبير . . بل المستقبل كله لها . .

● هل أنت كاتب واقعي اشتراكي؟

●● ورومانتيكي أيضاً . .

● أليس ثمة تعارض؟

●● أبداً . . □

(مقابلة أجرتها مجلة «الكفاح العربي» مع الكاتب عام ١٩٨٣)

٨٣/٦/٢٥

ـ لماذا وضعت كتابي:

«هواجس في التجربة الروائية»

■ يسمّيه النقاد «أديب البحر» وهو سعيد بهذه التسمية، فمجال البحر مجال واسع، والبحر عشيقه الوحيد، وقد أخلص كل منهما في هذا العشق.

إنه روائي معروف وكاتب من كتّاب الواقعية الاشتراكية. صرخة ناقمة، تمزّق أشلاء الطبقية المجحفة التي عاصرتها طفولته البائسة.

صدرت له، حتى الآن (١٩٨٣) عشر روايات، وعدة كتب عن الأدب والثقافة، منها كتاب «هواجس في التجربة الروائية» الذي صدر مؤخراً. عن هذا الكتاب كان هذا الحوار ـ خديجة محمد. □

● .. قد يتساءل المرء: لماذا أصدر حنامينه مثل هذا الكتاب؟

●● في أحد فصول هذا الكتاب أعطيت ما يشبه الجواب على هذا السؤال: سيدة صديقة في اللاذقية تلطفت فعرضت عليّ أن أقيم فترة من الشتاء في بيتها البحري الذي يبقى مقفلاً في هذا الفصل، قالت: أنت تحتاج إلى الوحدة والهدوء والبحر، وسوف يكون لك من خرير الموج، أو هديره، موسيقى أخرى. لم أذهب بعد، ولكن عندما ألبي هذه الدعوة سوف أنظر إلى داخلي. متعة أن ينظر المرء إلى

داخله، فالحاجة إلى معرفة النفس تغدو ضرورية. ومن المفيد أن نقرأ لوحة صدرنا... أن نفهم من أين جئنا، وإلى أين نمضي، وكما قال غوركي: «يا نفس ماذا يخبىء لك الغد»؟

أنا لو ذهبت فلن أكتب، سأكتفي بالتفكير. هذا عمل أيضاً، وهو يحتاج إلى زمان ومكان وإلى تفرغ، فلماذا لا يكون في الأنظمة الثقافية تفرغ للتفكير، كما هناك أحياناً تفرغ للانتاج؟

هواجسي في التجربة الروائية كانت ثمرة تفكيري في أشيائي الروائية، وبعد أن دونتها كان لا بد من نشرها، وهكذا نشرتها.. لقد كتبت فيها نفسي بحميمية مع القارىء، قلت كل شيء على المكشوف دون أي اعتبار للظروف العائلية أو الشخصية... قلت للقارىء بمودة ولكن بجهارة الصوت: ها أنا ذا.

● هذا اعتراف إذن. اعتراف أنك تكلمت على تجربتك الروائية بشكل من الأشكال. دعني أسألك: هل يعني هذا أن تجربتك قد انتهت أم اكتملت؟ أم أنها توطئة لتجربة لاحقة؟

●● ليس ثمة تجربة روائية خاصة بي يمكن أن أتحدث عنها بعد. فما زال الوقت مبكراً لهذا الادعاء... الهواجس هامش على أطراف الروايات، سؤال... وسؤال يتولد من سؤال... لماذا؟ وكيف؟ ومتى؟ هذا كل ما في الأمر.. إنها محاولة لأن أقرأ نفسي روائياً، ولقلبك الكريم أقول: إنني خرجت من هذه القراءة بخيبة أمل. شعرت أن أبطالي، وهم ذاتي في التجربة الحياتية، قد ثرثروا أكثر من اللازم. وفكرت: هل انتفع أحد بهذه الثرثرة؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، ولو في حدود العشرة بالمئة، أكون مرتاحاً وأموت مرتاحاً، لأنني عندئذ أكون قد فعلت شيئاً بسيطاً ينفع الناس.

هل هذا قليل؟

يخيّل إلي أن الكتّاب، وأنا منهم، كانوا قادرين، وبكل سهولة وراحة وجدان، أن يحذفوا ثلاثة أرباع ما كتبوه، دون أن يخسر القراء شيئاً. لا تصدّقي حكاية الالهام، وعبقر، والموت إذا لم نكتب هذا العمل أو ذاك، وان المخاض يدرك الكاتب، وحين يكون مخاض فلا بد أن تكون ولادة.. نصف الكتّاب على الأقل، يلدون بغير مخاض، يلدون بعملية قيصرية..

تجربتي الروائية لم تكتمل، وحتى إذا اكتملت، أو تحصّل لي بعضها، فمن المشكوك فيه أن أكتبها. ولو كتبتها فلن تكون كلاماً على المدارس الأدبية والمناهج، والتجارب، بل على أشياء أخرى، تعطي القارىء فكرة ما عن الكتابة، التي هي مهنة حزينة، وكيفية مقاربتها، وعن الأبطال، وكيف يولدون من نطفة الواقع، ثم يصيرون إلى واقع آخر.. ندهش له نحن ذاتنا.. إن معظم أبطالي يمدون لي ألسنتهم ساخرين ويقولون: «لم نكن كما رسمتنا، ولسنا نحن هذه التشوّهات العجيبة التي «أبدعتها»... تعلّم أن تعيش الحياة بعمق أكبر، وعندئذ قد تتوصل إلى رسم بعض نوازع نفوسنا التي تدعي أنك أعطيتها اللحم والدم...».

بودي أن أعيش، أكثر مما أكتب.. سفرة في البحر، على عابرة محيطات، في سفينة شحن، وتشرّد في المرافىء، ومجابهة المطر والريح من جديد، أفضل ألف مرة من **ثلاثية البحر** التي كتبتها.. لا تصدقي أن المبدع خالق.. إنه مخلوق، وأبطاله أكبر منه بما لا يقاس، وعليه، بدل أن يعلّم الناس من خلالهم، أن يتعلم هو منهم، ومن الناس قبلهم. الربح الوحيد الذي حصلت عليه، هو أنني تتلمذت على أيدي أبطالي، وعرفت أن المدى المسور بالفكر، من

خلال دلالاتهم، قد كان بالنسبة لما تعلمته منهم، مدى مفتوحاً، مطلقاً. . .

● في الأسطر الأولى من «الهواجس» قلت ما يلي: «كثيراً ما يُطرح عليّ هذا السؤال: ما هي تجربتك الروائية؟» ونحن بدورنا نعيد نفس السؤال، مع طلب بعض الإيضاحات حول هذه التجربة؟

●● الذين يسألون هذا السؤال يريدون أن يعرفوا: كيف تُطبخ الرواية؟ على أي نار؟ من أي مواد؟ وما مقدار الحقيقة والوهم فيها؟ وهل هي، في النتيجة، طنجرة حصى، أم فيها لحم وشحم وبصل. . ؟ بكلمة أخرى: يريدون من الكاتب، أن يتحدث كما ربة المنزل، عن طبختها. . لكنهم مخطئون. . إن الطاهي، أو الطاهية، يمكن لأحدهما أن يضع كتاباً عن تجربته، وآرائه، ونصائحه، بأفضل مما يفعل الروائي. . قولي عن لساني: لا أريد أن أضع كتاباً في فن طبخ الرواية. . لأنني ما زلت أحرق أصابعي لشدة غفلتي، وأصنع «شوربا» عجيبة. . ذلك أن «المعلّمية» التي تعطي الحق لصاحبها في الكلام عليها، وبجدارة، وبما ينفع، ليست موجودة إلا عند المبدعين العظام. . . همنغواي مثلاً كان جديراً أن يكتب تجربته. . . لكنه اختصر الطريق. . كتبها بالبندقية التي وضع فوهة ماسورتها في فمه ذات مساء وانتحر. . ترك للآخرين أن يتحدثوا عن هذه التجربة. . وهذا أفضل. . لماذا تريدين مني أن «أقطع رزق» النقاد والدارسين؟.

● إلى أي حد وصل الصراع بينك وبين نفسك التي تريد أن تتحرر ـ كما تقول ـ من أسر الورق، وبين ضميرك الذي يرفع قضية الكتابة إلى مرتبة الواجب الوطني والإنساني، ومن الذي انتصر في النهاية؟

●● النفس أمارة بالسوء. . . لا تريد أن تنهض بعبء النضال

على جبهة الفكر، وهو النضال الوحيد، والأبسط، الذي يمارسه الكاتب. . الضمير يقول لي: أيها الإنسان العربي، في هذا الزمن العربي السافل والمجيد، أين موقعك؟ ما هي وقائعك؟ ماذا فعلت لأجل التغيير، باعتباره الوحيد الذي ينقل من حال إلى أخرى؟ تقف على التخوم أم وسط المعركة؟ تلبس القفازات الحريرية، أم يلوث دخان المعركة، وغبارها، وعرقها، جبهتك؟.

دون مواربة. هذه المحاكمة الضميرية مستمرة. ويجب أن تستمر، وإلا انقطعنا عن التفاعل مع الحياة، وعن العمل لأجلها، لنصرتها ضد الموت. . إنها مستمرة في ضميري على الأقل، ولذلك أصلب نفسي على طاولة العمل. . لكن الصلب وحده لا يكفي. . السؤال: من هو المصلوب؟ مسيح أم لص؟ ملاك أم شيطان؟. . مناضل أم مدعي نضال؟ بمعنى آخر: هناك، وراء الصليب، قضية أم مجرد استلقاء على الخشبة طلباً للشهرة؟.

حتى الآن ضميري هو الذي ينتصر، وهذا هو السبب في أنني ما زلت أكتب. . لكن هل الكتابة إبداع أم سفسطة؟ في هذه المسألة، القراء والنقاد، هم الذين يحكمون.

● للتحريض دور هام في الأدب العربي، فهو موجود في الشعر والقصة والرواية، ولكن مفهوم التحريض يختلف، فالبعض يشحن القارىء ويجعله يصل إلى ذروة الانفعال، والبعض ينقل القارىء من جو الفساد إلى جو المعرفة... ما هو مفهومك للتحريض؟

●● المسألة هنا تتوقف على هذا السؤال: هل الشعر شعر والقصة قصة والرواية رواية؟ حين تكون هذه الأجناس الأدبية حقيقية، أي فنية تماماً، وتعطي مدلولاتها من ايحائها وحدثها، فإنها لا بد أن تكون

محرِّضة، أي أنها تعرف كيف تعطي للايقاع والتشويق ونمو الحدث، وتطور البطل، حياة داخلية كاملة. ومثل هذه الحياة تحمل المتعة والمعرفة، فالمعرفة، في الفن، لا تكون بالتلقين، ولا بكسر الرأس حتى يفهم القارىء ما يريد الكاتب، أو ينفعل بأدائه... إن طرح السؤال على هذا النحو خطأ. لا عمل إبداعي خال من التحريض، والمسألة تبقى: هل هو تحريض كما في الروايات البوليسية، أم تحريض كما في الروايات الأدبية..؟□

أجرت الحوار: خديجة محمد

(مجلة «المستقبل»: ٢٥ حزيران ١٩٨٣)

٨٣/٧/٣

ـ رصدت في أدبي البحار الانسان المغامر.. المفادي.. المجابه للعاصفة

● الأستاذ حنا مينه روائي البحر العربي بلا منازع، هل تعتقدون أن أدب البحر قد أضاف إلى الأدب العربي فصولاً جديدة وهامة وكيف؟

●● لم يحفل الأدب العربي، في شعره ونثره، بالبحر كثيراً، وإذا كان بعضهم، في الأدب الحديث، وخاصة في القصة والفيلم، قد تطرق إلى البحر، فإنه توقّف عند شاطئه، ليعالج قضايا الصيد والصيادين لا أكثر، لهذا يقول الأستاذ **سعيد حورانية**، وهو القاص والمثقف الكبير، في مقدمته لرواية «**الشراع والعاصفة**» (كُتبت عام ١٩٥٦ وصدرت عام ١٩٦٦) «البلاد العربية بمجملها واقعة على أطراف البحار، ولكننا، منذ ألف ليلة وليلة، لم يعرف البحر سبيله إلى أدبنا، لماذا؟ ذلك أننا لا نزال عبيد الجاهلية كما كان أسلافنا، لا نزال نتحدث عن الصحراء والخيل والإبل والسيوف والرماح ونعيش عبودية مواضيع أتى عليها الزمن، نعيش تاريخاً ولا نعيش حياة، نعيش الفارس العربي الفاتح لنعوّض عن ذلّ الحاضر، ولكن شعبنا أيضاً يجترح المعجزات، إنه لا يحتاج إلّا إلى عين بصيرة محبَّة منزّهة عن زجاجية الرؤية، وعن التطلع إلى السماوات بينما امتداد شعاعها الأرض».

وبعد أن يشير إلى أن المؤلف من رواد البحر في الأدب العربي، يصف «**الشراع والعاصفة**» بهذه الكلمات: «إنها قصة رجال البحر المردة، في صراعهم اليومي المرير مع الموت المتمثّل في البحر الهائج، والعواصف الغادرة، يقابلونها بأشرعتهم الممزّقة، وقواربهم العتيقة، وعزمهم المستمد من صخور الشطآن. إن فيها لروحاً أسطورياً حنوناً، ولكنه غائص الجذور في الأرض».

ويقول الدكتور **حسين عطوان** في كتابه «وصف البحر والنهر في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني» إن الشاعر، في هذا الشعر كله، «يرى البحر بعيون الصحراء، من خلال رحلات بحرية في شط العرب أو دجلة» فهو «يشبّه صوت الأمواج وهي تصطدم بصوت الرياح التي تنخرق بين الوهاد والكثبان وتزمجر فيها» و**أبو نواس** يشبّه السفينة بصورة أسد باسط ذراعيه، فاتح فمه بحيث تبدو أنيابه، وشبّه غيره صدر السفينة برأس الثور الوحشي، ومجدافيها بجناحي النسر، وشبّه الملاح وهو ممسك بدفتها يقوّم اعوجاجها بالفارس الممسك بلجام الفرس، وحبالها التي تهدى بها زمام البعير، والسماء بفحل السفينة لأنها تلقحها بمطرها. كذلك شبهوا السفينة بالحية العظيمة وهي تنساب في توجس. وكل هذا وصف خارجي، للسفينة والشطآن، والغواصين على اللؤلؤ.

ويعلق الدكتور **عطوان** على قصيدة **الأعشى ميمون بن قيس** في «الغوص والغواصين» قائلاً: «إنه يشبّه محبوبته في حسنها ومنعتها بالدرة المتوهّجة. لكنه سرعان ما يقفز إلى الحديث عن الغواص الذي انتزعها من البحر، مفيضاً في وصف طلبه لها منذ أن كان صغيراً حتى كبر، ومغالبته لنفسه حتى تنساها، وتكف عن اغوائه بالغوص عليها، خوفاً من أن يلقى الموت في سبيلها، لأنها في أعمق أعماق البحر، ولأن مارداً عتياً يحرسها ولا يغفل عنها، ومبيّناً أيضاً سبب تعلقه بها،

وحرصه عليها، وقلة لامبالاته بالموت من أجلها، فهي درة نفيسة من فاز بها فاز بالخلد الدائم والنعيم المقيم».

أتيت بكل هذه الشواهد لأثبت أن أدبنا العربي لم يتعـرّض للبحر، ولا أخذه مادة له، في قديمه وحديثه، وكل مـا كتبته بعـد ذلك، وهـو كثير، وكل ما كتبه غيري، عن البحر، هو فصول جـديدة وإضـافات هامة، ويحتاج استعراضهـا إلى دراسة مـطولة، وأحسب، كـما بلغني، أن هناك دراسات جارية الآن حول ذلك، وهـذه الدراسـات ستكون مراجع في المستقبل.

● تتميزون بتجربة روائية فريدة، كيف يمكن أن تحدثونا عن هذه التجربة؟

●● لست أزعم لنفسي هذه التجربـة وإن كان النقـاد يحتفلون بها كثيراً، وهم أولى بالكلام عليها، وحسبي، في الجـواب، أن أشير إلى كتابي «**هواجس في التجربة الروائية**» فهو يتحدث لا عن التجربة، بل عن الهواجس حولها، وهي هواجس كثيرة متنوعة غنية وحـديث حميم بيني وبين القارىء، فيها بعض من تجربتي، أو من ظـروفها ودوافعهـا ونماذجها.. أما التجربة فلم أكتبها بعـد، لأنني، كما قلت، لا أعتـبر نفسي، بعد، صاحب تجربة كاملة.. ولعلي أن أصـير كذلـك يومـاً، وعندئذ يحق لي الكلام حولها وفيها.

● ظهر أدب البحر مع ظهور طبقة تجار البحر المغامـرين في العالم، فهـل ساهم هذا الأدب بالتقريب بين الأمم؟

●● أدب البحر تناول، بـالدرجـة الأولى، حياة البحـارة، وصيد الحيتان، ومغامرات القراصنـة، ورحلات المكتشفـين والتجار، وكـل هؤلاء كانوا في المغامرين، وكانوا رُسُل اليابسة إلى الماء، ومن الطبيعي

أنهم في رحلاتهم ومغامراتهم واكتشافاتهم، قد أسهموا بتعريف الأمم، بعضها ببعض، لكن هذا الأدب، على ضخامته، ما كان يولي البحّار الإنسان اهتمامه، فهو يرصد حياة المكتشفين، والتجار، والقراصنة، والربابنة، والعبيد في نقلهم من قارة إلى أخرى، وفي تمرّدهم أحياناً، وفي الظروف الشاقة التي كان يعمل بها البحارة الذين لا يقلون عن هؤلاء العبيد عبودية. لهذا رصدتُ في أدبي البحّار الإنسان، البحار المغامر، المفادي، الذي يخوض معركة فروسية مع البحر، وصلة هذا البحر بالموانىء، وما فيها من طيبة ووحشية، من رومانتيكية وواقعية، من بساطة وشراسة، ولخّصت ذلك كله في قولة «الطروسي»، بطل «الشراع والعاصفة» الذي أوجز تجربته بهذه العبارة: «الحياة كفاح في البحر والبر». لقد تجاوزت، في مادة البحر التي غطّيت مساحتها، حياة المرافىء، إلى حياة البحار، في أعماق اللجج، وأظهرت عظمة بحارتنا، الذين لا يهابون العواصف، بل يطاردونها أيضاً.

● هل ترون أن هناك جيلاً من بعدكم سوف يواصل تطوير التعبير عن حياة البحر في الوطن العربي؟

●● بغير شك. فإذا كنتُ في الرائدين، وإذا كانت تجربتي تحمل كل صفات الريادة وكل نواقصها أيضاً، مهما بلغ شأن هذه الريادة، فإن آخرين سيتبعونني على طريق هذا العالم الماتع، الماجد، الواسع، الذي هو كالحب، مادة أزلية أبدية للأدب..

● هربرت ملفل، ارنست همنغواي من الأسماء التي بنت مجدها الأدبي على البحر.. ترى لماذا لم نعد نسمع عن أسماء عالمية بنفس المستوى؟

●● لأن البحر مادة غير مطواعة، تحتاج إلى تجربة، إلى معايشة،

إلى مغامرة، ولأن هذه المادة عظيمة، وعصية، فهي تحتاج إلى العظماء من الأدباء، وإلى المروضين أيضاً..

ثم إن **ملفل** في «موبي ديك» و**همنغواي** في «الشيخ والبحر» كانا ابني عصرين كاملين، ونحتاج إلى عصر جديد، وربما إلى عصور، لظهور أمثالهما، تماماً كما نحتاج إلى مئات السنين ليظهر أمثال **شكسبير** و**تولستوي** و**ديستويفسكي**..

ألم ننتظر ألف عام حتى ظهر **الجواهري**، ليكون خليفة **المتنبي**؟

● كيف تنظرون إلى الرواية السورية، وأين تضعونها بالنسبة للرواية العربية؟

●● الرواية السورية على مستوى الرواية العربية، وهذه على مستوى الرواية العالمية، ويكفي أن نذكر تجربة كبيرة وعظيمة مثل تجربة **نجيب محفوظ**، خاصة في أعماله الأولى، وفي ثلاثيته، حتى نعرف أن الرواية العربية بلغت درجة العالمية منذ زمن بعيد، وامتلكت تقنيتها واستقلاليتها وأدواتها التعبيرية، ورسمت بيئاتها وأجواءها وقضايا أمتها وهمومها، لكنها ما زالت مجهولة من العالم بعد، ولأن ترجمة الأدب العربي إلى لغات العالم لما تبدأ، بسبب صعوبتها من جهة، ولندرة المترجمين عنها وعدم كفاءتهم من جهة أخرى..

إن ثلاثية **نجيب محفوظ**، لا تقل عن رواية «مائة عام من العزلة» لمركيز، فانظر إلى شهرة **ماركيز**، عالمياً، وإلى شهرة **نجيب محفوظ**.. وقس على ذلك.

الرواية العربية في سورية، تتطور، تتقدم، تمتلك تقنيتها، تعبّر عن مجتمعها، مثل الرواية المصرية تماماً، وهي توازيها الآن، وصار لها

عالمها الروائي الكامل، وقد قلت إن الرواية، هي ديوان العرب الحديث، وفي كل يوم تتأكد مقولتي بشواهد كثيرة. . .

المستقبل الأدبي، في الوطن العربي وفي العالم، هو للرواية كجنس أدبي. .

● **ما هي أخبار الثلاثية، وهل لديكم توجّهات للكتابة عن غير البحر؟**

●● انتهت الثلاثية وصدرت كاملة، وهي ثلاثة أجزاء: «**حكاية بحار**» «**الدقل**» (أي: صاري السفينة) و«**المرفأ البعيد**» وأحسب أنني غطّيت مساحة البحر العربي، والبحارة العرب ومرافىء المتوسط العربية. . وتجاوزت ذلك إلى بحار ومرافىء العالم. ويكفي أن أذكّر بما كتبه **الدكتور سهيل ادريس** عن «**حكاية بحار**» وكيف رفعها إلى مصاف روايات البحر العالمية ومطالبته بأن تنال جائزة نوبل كما نالتها «الشيخ والبحر»، لكن هذا ليس مهماً، فالجوائز لا تَصنع كتّاباً، وإن كانت تكريماً لنتاجهم، وبعضها ـ مثل نوبل ـ صارت تكريماً سياسياً أحياناً، ولكتّاب لا يستحقون، بسبب من الضغط الصهيوني على لجنة هذه الجائزة.

توجّهاتي الجديدة تبتعد عن البحر في الوقت الحاضر على الأقل، فقد أنجزت رواية جديدة عنوانها «**الربيع والخريف**» وهي قصة حب في الغربة، وقصة صبوة إلى الوطن، وأشرع الآن بكتابة رواية جديدة، عنوانها «**مأساة ديمتريو**» وهي قصة قصيرة، أطوّرها إلى رواية لأنها كانت رواية في الذهن منذ شرعت بها. . وتتحدث عن الحب والزمن. □

أجرى الحوار: سهيل الخالدي

(جريدة «الرأي العام» الكويتية: ١٩٨٣/٧/٣)

٨٣/٨/٢١

ـ نعم.. أنا «واقعي اشتراكي»

وأمارس مختلف أساليب التعبير الفني

■ إن الحوار مع حنا مينه ليس بتلك السهولة التي يتصورها البعض فللرجل مزاجه الخاص إضافة إلى أنه عالم أدبي قائم بذاته، فمن صبي يعمل أجيراً في المهن الشعبية ليحصل على قروش تؤمن لأسرته ثمن الرغيف على الأقل، إلى شاب يبحث عن شرعية تحقيق الطموح، إلى عقيدي تشرده ايماناته وتشقيه اعتقاداته، إلى أديب يظل وراء مصابيحه الزرق سنوات تنطفىء المصابيح في سراديب الضياع فيسارع إلى إيقادها من جديد وتنطفىء في صمت الاهمال ويوقدها ثانية وتجور عليها مياه البحر فتنوس الشعلة ويعيدها ثالثة إلى توهجها الأصيل.. ويدأب حنا ليصل إلى نظارة المدرسة الواقعية الاشتراكية.

وبروايته «الدقل» يكون قد أبدع سبعة عشر مؤلفاً بين رواية وأقصوصة ودراسة.. وهنا يترتب على المرء أن يقرأ حنا مرة واثنتين ويقف طويلاً عند الاشارات، يصادق أبطاله ينظر إلى أدواته من جوانبها المختلفة يغدو بحاراً مرة وخياطاً مرة أخرى اقطاعياً مرة رابعة ووسيطاً خامسة يعنى بالرمز يجيد لغة الشعر يحفظ فلسفة البحر يدرك حوار الطبيعة يتحد مع الحزن الصوفي لدى الروائي: عندها فقط عليه أن يحمل أوراقه متوجساً ويتوجه إلى حنا ليحاوره حواراً أدبياً نفسياً اجتماعياً أسرياً ليضيف جديداً إلى تلك الخطرات النقدية التي أثبتها النقاد حول الرجل.

فعلى عاتق محاوره إذن تقع مسؤوليات الرصد المتواضع لأدبه، لأحلامه،

لحياته الخاصة. إنه يسأل الله: أن يشقى بالحب ولو قليلاً، وينفر الرجل أمام التساؤل حول زهده بقوله: لست زاهداً ولست ناسكاً بل بالعكس إنني أُقبل على الحياة بعمق وأرتشفها بتلذذ، ويرى أن الشكلانية في الرواية العربية هي مجرد محاكاة على سبيل المحاولة اللاواعية لمجاراة الشكلانية في الغرب.

ويعلن الروائي عن تفاؤله بمستقبل الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي ويرى أنها ستكون سيدة المستقبل لسبب بسيط لأنها اكتشفت البعد الثالث.. «بعد المستقبل» ويدعو إلى امتلاك وعي سياسي مفهوم عن العالم لأن المثالية في العصر الراهن المعاش قد أفلست فعلاً.

حاورنا حنا مينه الروائي.. ولا نستطيع الزعم هنا أننا أحطنا به، فحوار صحفي لا يحيط بعقل كبير.. لكنها كما قلنا مجرد اضمومة إن لم تفد فإنها حتماً لن تضر.

ـ وليد مشوح □

● في روايتكم «المصابيح الزرق» نقلتم الرواية العربية من أجوائها الرومانسية لتأخذ منحى الواقعية الاشتراكية، ولم تكن هذه النقلة قد حدثت في الوطن العربي إلا اللهم في رواية «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي، لكن الدارسين والباحثين وضعوا الشرقاوي في قفص الاتهام لأنه أخذ «الأرض» عن رواية عالمية ـ على حد زعمهم ـ وبذا تكونون رائد الرواية الواقعية.

والسؤال هو أنه في أواسط ستينات هذا القرن طلعت بعض الأصوات المثقفة تنادي بالرواية الوجودية والشكلانية والتجريبية والعبثية، وقد اغتنمت هذه الأصوات فرصة توسّع المد الرجعي على حساب انحسار النضالية التقدمية من جراء الانتكاسات السياسية التي لاقتها الأحزاب التقدمية في وطننا العربي، ما رأيكم بذلك، خصوصاً وان الأصوات أصبحت في الثمانينات أعلى وأكثر اصراراً على انجاح نظريتها في شكلانية الرواية.؟

●● شكلانية الرواية العربية محاولة لمجاراة الشكلانية في الغرب، ذلك أن بعض الروائيين العرب، وباسم التجريب، وقعوا في تقليد أهوج، لاهث، لكل اشتقاقات الشكلانية، وتعلقوا بالوجودية

والعبثية مجاراة للاتجاهات الغربية في الرواية، وحتى في رواية اللارواية كما عند **آلان روب غرييه**، و**ناتالي ساروت** وغيرهما. لكن هذه الاتجاهات التي غزت أوروبا في الستينات، سرعان ما تهاوت، فتراجعت الوجودية، والعبثية، ورواية اللارواية، وكل صنوف الشكلانية التي استخدمت أشكالاً غير متحدة مع المضامين.

من البدهي أن التجريب ضروري، وكل المستقبل الروائي، بل كل الأداء الأدبي، وكل ألوان التعبير، تحتاج إلى التجريب، وصولاً إلى أشكال جديدة، تستوعب المضامين الجديدة، وهذا اتجاه مشروع، ودونه لا يمكن التقدم وفتح النوافذ في جدار الأشكال القديمة من أجل بلوغ تقنيات متقدمة، تتسع في رحابة، وغنى، وتنوع طرائقها، لرحابة وغنى وتنوع الحياة نفسها. غير أن التجريب غير التقليد. هذا لا يوصل إلى أي هدف، وهو دوران في اطارات مستهلكة، اقتضتها، في وقتها، ظروف مغايرة. وقد حاول بعضهم أن يقلد **كافكا**، وصارت لنا «كافكاوية» عربية، لكنها لم تعش، ولم تثمر، ولم تشكّل تياراً، أو تعطي إضافة للشكل الروائي العربي، لأن **كافكا** عالج مواضيع كابوسية، من خلال الذات التي تستشعر خطراً، لكنها تجهل مصدره، أو لا تريد، لأسباب خاصة، أن تدل على مصدر هذا الخطر. إن كابوسية **كافكا** هي استشعار عن بعد للنازية، لكن **كافكا** لم يشأ أن يدين النازية، أو يقاومها، واكتفى بأن رسم الإنسان مطارَداً، خائفاً، مذعوراً، محكوماً عليه بالموت أو الجنون حكماً قَدَرِياً. **كافكا** اكتفى بتصوير مأساة الإنسان المقموع، المضطهَد، دون أن يجرؤ على تحديد القامعين والمضطهِدين، وكان في ذلك واقعياً نقدياً، على نحوٍ ما، مع ميل إلى الشك والغموض والإبهام، وهو نقد لواقع زمانه، دونما استشراف للمستقبل، وبغير تحديد للعدو، وفضحه، والنضال، بالكلمة ضده. وهذه الكابوسية الكافكاوية،

كانت دوراناً حيوانياً معصوباً حول بئر الـواقع، من خـلال الظلمـة، ودون قدرة على اختراقها، ودون بذل أية محاولة لاكتشاف ماوراء هذه الظلمة، وهو النور الخارجي، النور الفعلي، الذي لا يمكن أن يتحدد بعصابة على العينين، وبالرؤية في مداها فقط، لأن هناك عـالماً آخـر، هناك مدى أبعد هو المستقبل.

قـد يكـون الإنسـان الأوروبي، الخـائف، المـذعـور من النـازيـة القـادمة، مـوجوداً، وعنـه عبّر **كـافكا**، لكن إنسـانـاً أوروبيـاً آخـر، منـاضلاً، مكـافحاً، كـان موجـوداً أيضاً، عـبّر عنه، قبـل النـازيـة، **تـوماس مـان**، وعبّر عنـه خلالهـا، الكاتب التشيكي، **فـوتشيك**، في روايتـه «**تحت أعواد المشـانق**» وهي عن تجربتـه قبل إعدامه.. فـماذا يفسر هذا؟ يفسر أن النازية التي لم يوجه إليها **كـافكا** اصبـع الاتهام، كانت هي مصدر الخوف، والذعـر، والقضايـا الغامضـة، والمحاكم، والاتهـامات، و**كـافكا** لم يقـدّم أي إسهام أدبي في النضـال ضـد هـذه النازية قبل مجيئها، قبـل وصولهـا إلى الحكم، وكل مـا فعله أنه أسهم في تحطيم أعصاب قرائه خوفاً منها.

أنـا لا أدين **كافكـا**، لكنني أرفضـه. أرفض هـذه السِرْدابيّـة، ولا أرى مـبرراً لتقليدهـا، لأنها لا تنطبق عـلى ظروفنـا ولا مشاكلنـا، ولا سيرورة أدبنا الذي كان مناضلاً، بالشعر أولاً، ثم بـالمقالـة والأجناس الأدبية الأخرى، ضد الاستعمار والاقـطاع والرجعيـة، منذ مـطلع هذا القرن، بل منـذ أوائل النهضـة العربيـة، وعدم تقبـل الكافكـاوية في الوطن العربي أعطى مصداقيته من خلال انحسـارها بسرعـة. ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن الوجودية والعبثية وما شاكلهما.

أنت محق جداً بملاحظتك أن الأصوات التي ارتفعت ضد الـواقعية قد ارتفعت خلال انحسار المدّ الثوري العربي، وخاصة في الستينات. لنذكر الدكتور **لويس عوض**، الذي انقلب عليها وراح يحاربها، فـإذا

انقلابه يقوده إلى محاربة الفكرة العربية والدعوة إلى الفرعونية، ثم الوقوف في صف توفيق الحكيم فكرياً.

ولست أوافق على أن الأصوات الداعية إلى الشكلانية أصبحت أكثر إصراراً في الثمانينات، فأصحاب هذه الأصوات يعرفون أن الشكلانية تموت في أرضها، في أوروبا نفسها، وأن الواقعية الجديدة هي التي تسيطر، لا في الرواية وحدها، بل في السينما، وفي سائر أدوات التعبير.

أما الواقعية الاشتراكية فإنها سيدة المستقبل. هي وحدها التي اكتشفت البعد الثالث بُعد المستقبل.

والواقعية الاشتراكية، لا تنبذ، لا تهمل، لا تتنكّر، لأي مدرسة أدبية سابقة، من الكلاسيكية إلى الرومانسية، إلى السريالية. إنها تستوعب كل المدارس الأدبية، وتفيد منها، ما دام الواقع في أساس أية مدرسة أدبية، وما دامت الواقعية تتعامل مع هذا الواقع من منطلق الرحابة، وتلاحظ ما فيه من خيال، تخييل، عبق، نغم، شعر، وتستخدم كل هذه العناصر في تركيبها الفني، بل انها تطلق يدي الكاتب في استخدام كل العناصر الفنية استخداماً خلاقاً.

وإذا كنتُ رائداً للواقعية الاشتراكية، فأنا لست الرائد الوحيد، و«**المصابيح الزرق**» لا تعبّر عن هذا الاتجاه عندي إلّا بمقدار، فهي أقرب إلى الواقعية النقدية. إن الواقعية الاشتراكية تتجلى بوضوح في روايات مثل «**الشمس في يوم غائم**»، «**الياطر**»، «**حكاية بحار**»، «**بقايا صور**» وغيرها. . ويسرّني أن تكون رواياتي، إلى جانب روايات أخرى، شاهداً على عظمة هذه الواقعية ومستقبليتها.

● **كانت بداياتك الروائية تنضح من الماضي، وقد لاحظنا ذلك واضحاً في روايتك**

«الثلج يأتي من النافذة»، مع أن الحاضر يمتلىء بالمعطيات الاجتماعية الثورية، والمستجدّات السياسية التي تتطلّب ترسيخ قيم فكرية، لأن انسان العالم الثالث، ونحن جزء مهم منه بدأ ينحاز إلى التكنولوجيا، ويدخل أبواب الحضارة، ما تبريركم لذلك؟

●● ليس من تبرير ولا حاجة لتبرير في هذا المجال. الرواية لا تُكتب إلا عن ماضٍ، فالحاضر، في سيرورة الزمن، هو ماضٍ، ولا بد من مقاربته على هذا الأساس. . الفارق بين القصيدة، القصة القصيرة، الرواية، أن هذه الأخيرة لا تلتقط اللحظة المأزومة في هنيهتها الراهنة، بل تنظر إليها كدائرة تمّ انغلاقها، وعالم عاشه الأبطال، وسلوكيات، نفسية واجتماعية، رصدت وتوضحت، وهذا كله يحتاج إلى بُعد زمني، كي تنضج رؤية عالم الرواية، ويستطيع الراوي أن يخرج من تحت وطأتها الراهنة، ناظراً إليها عن مسافة كافية لاستخلاص المغزى. وقد كتبت **«الثلج يأتي من النافذة»** في أواخر الستينات، وهي تتحدث عن فترة الخمسينات، والمسافة الزمنية هذه، بالنسبة للرواية، تعتبر راهنة، بل إن الرواية تقدم اضافتها التي تجعل كل ماض حاضر على الدوام، ومن هنا القيمة الفكرية والفنية، وديمومة العمل الفني الذي لا تستنفده مرحلته.

«الدون الهادىء» وروايات **ايتماتوف**، وروايات **همنغواي**، وكل الروايات العربية، كُتبت عن زمن مضى، لكنه زمن في مدى الرؤية الراهنة، ولم يصبح من التاريخ القديم، فثلاثية **نجيب محفوظ** تتحدث عن ثورة ١٩١٩، بينما هي كُتبت في الأربعينات، وقس على ذلك. إن التكنولوجيا والحضارة لا علاقة لهما بالزمن الروائي، لأن رصد إنسان هذا العصر، وصياغته روائياً، تتجاوز مرحليّته، ويبقى الموقف رهناً بقدرة الرواية على العيش إلى ما بعد الزمن الذي كُتبت عنه، أو كُتبت فيه.

هذا السؤال تكرر كثيراً، وقد أجبت عليه، برغم أنه مقحم وليس فيه من جديد، وفي كتابي «**هواجس في التجربة الروائية**» فصل كامل حول هذه النقطة، يمكن الرجوع إليه لمن يشاء.

● إنكم تديرون الصراع من خلال كل الروايات التي نشرتموها بين ثنائي الإنسان والطبيعة، الإنسان والإنسان، ولم تنطلقوا إلى صراعات أخرى، كالصراع مع الذات، أو الصراع مع القيم البالية، أو الصراع مع القوى الخفية أو الظاهرة.. لماذا؟

●● الطبيعة، في رواياتي، مؤنسنة، أي مأخوذة بوجود الإنسان فيها، ومن خلال قيامها، هي نفسها، بدور إنساني، بسبب ما نخلعه عليها من رؤى وما نستمده من صور. وهي ليست ديكوراً، ولا لوحة خلفية للحدث. والكلام على الصراع مع الذات شيء، والتقوقع في هذه الذات، شيء آخر. الصراع في رواياتي يتجلّى بكل أشكاله، داخلي وخارجي، مع الذات والمجتمع، مع الأنا والآخر، وأستغرب ألا يكون هذا واضحاً، مع أنه قوام الرواية، وقوام كل رواياتي، «زكريا المرسنلي»، في «**الياطر**»، مع من كان صراعه؟ الأم في «**بقايا صور**» مع من كان صراعها؟ «صالح حزوم»، «سعيد حزوم»، «كاترين الحلوة»، **في ثلاثية البحر**، مع من كان صراعهم؟ وقبلهم بطل «**الشمس في يوم غائم**».. إن الصراع الطبقي، الاجتماعي، مع الذات، مع المجتمع، مع الآخر، هو محور الصراع الدائم، فهل أفهم، من هذا السؤال، أن ثمة عدم اطلاع على هذه الروايات؟.

● يرى البعض أن الروائي حنا مينه أقرّ نظرية وجوب قيادة التصور السياسي للتصور الاجتماعي، ويرى أنه لا سياسة دون منهج، كما لا عقيدة مولودة من الفراغ أو المثالية.. ما تفنيدكم لذلك؟

●● لست أنا من أقرّ هذه النظرية بل العلم، السياسة في القيادة مقولة نظرية علمية، ذلك أن كل شيء يُفهم في ضوء السياسة، وكل سياسة تُفهم في ضوء العلاقات الاقتصادية، ويُفهم المجتمع في ضوء الاثنين معاً. لكن الخطاب السياسي له أداته التعبيرية، والخطاب الأدبي له أداته أيضاً، ومع أن الأدب لا ينفصل عن السياسة، إلا أنه لا يعطيها من المباشرة، بل من دلالة الحدث، ومن لا يفهم الاقتصاد، لا يفهم السياسة، ومن لا يفهم الاثنين معاً لا يمكن أن يفهم المجتمع، وفي حال كهذه، فإن عدم معرفة المجتمع، وقضاياه، وناسه، وهمومهم، ومشاكلهم النفسية والحياتية، لا يمكن التعبير عنه تعبيراً فنياً، ولا يمكن طرحه طرحاً صحيحاً.

لقد جاءني، في اللاذقية، أستاذ ثانوي، يعمل بهمة لوضع كتاب عن أدب البحر في العالم، ولاحظت، من أجوبته، أنه يتخبط في فهم، ثم استنتاج، الآراء الصحيحة في الموضوع، وهو لا يحب أن يكون دوره استعراضياً، بل يريد أن يعطي رأياً، من خلال فهم أحداث البحر، وربطها بالظروف الاجتماعية التي كانت سائدة في وقتها، وبأبطال الروايات الذين يلعبون أدوارهم في ضوء تلك الظروف، ولما لم يكن لهذا الدارس أي مفهوم فلسفي عن العالم، تاريخاً وطبيعة، فإنه لم يستطع الوصول إلى ما يريد، رغم إلمامه الجيد بالإنكليزية، ومطالعته لعدد كبير من كتب البحر وأدبياته، لذلك كانت نصيحتي له أن يدع الدراسة عن البحر، ويبدأ بامتلاك مفهوم فلسفي عن العالم، يستطيع في هديه أن يرى إلى أشياء الوجود ويحلّلها. دون ذلك يغدو فهم الحادث، الموقف، التصرف، صعباً، بل يغدو مستحيلاً.

هذا هو السبب في أنني أدعو إلى امتلاك وعي سياسي، مفهوم عن العالم، ولأن المثالية، في عصرنا، قد أفلست، وحتى الذين يأخذون

بها يستعينون، في تحليلاتهم، بالمنهج المادي، فإن الفلسفة المادية، كمرشد عمل، في السياسة، في الاجتماع، في الأدب، أصبحت ضرورية جداً، ولا أتصور كاتباً، مهما بلغ في دراسة الأدب، القديم والحديث، قادراً على الانتفاع من دراسته، دون مفهوم عن العالم، يعطي صورة عن الحياة الواقعية الاجتماعية، في كل تشابكها، خلال ولادة العمل الأدبي الذي يقوم بدراسته، ومن باب أولى، للمبدع الأدبي، أن يكون مالكاً لهذا المفهوم الفلسفي، لأنه يستطيع به وحده أن يفهم تصرفات الناس ودوافعها. . وهذا أهم ما يجعل التجربة النظرية، تنضاف إلى التجربة الحياتية، في تشكيل ثقافة الكاتب، وجعله جديراً بأن يكون ابن عصره والمعبر عنه.

● تعتبرك نخبة من النقاد خير من يجسد الحوار في دواخل أبطاله، ويصوغه بشكل يوقظ الضمير.. كيف استطعتم النفاذ إلى هذه اللعبة الصعبة؟

●● النفاذ إلى عمق الحياة وحده يسمح بالنفاذ إلى جوهر هذه اللعبة. إنني أعرف الحياة، ولا أكتب إلاّ عما عرفته، عايشته، وسمعت عنه كثيراً، وهذا يقود إلى معرفة الناس، لأنهم جوهر الحياة، وحين أكتب عن إنسان عرفته، فإنني آخذه نطفة، وأطوره كشخصية روائية، من خلال وضعه في شرطه الحياتي، شرطه الإنساني، والتعبير عما هو داخله، خارجه، ودوره في كل هذه الصراعات التي تنشب في ذاته ومن حوله.

هذا، إضافة إلى الموهبة، إضافة إلى الممارسة، ما يسمى فهم الواقع، النفاذ إليه، لكن الواقع مادة عصية بقدر ما هي مطواعة، وكل شيء يتوقف على قدرتنا في التعامل مع مادتنا، في صدق فني، ونزعة إنسانية صادقة. على الكاتب أن يفهم عصره، وأهم التناقضات فيه، وبصورة عامة، التناقض الطبقي الذي هو محرك كل

الصراعـات، في وحدتهـا وتضادهـا، وعليـه أن يفهم أحـداث عصره الكبرى، خاصة الأحداث التاريخية، ويكون جريئـاً في التعبير عنهـا، لا من خلال الإسقاط، أو الافتعـال، بل من خـلال الحدث، الـذي يملك الأبـطال فيـه ايـديـولـوجيتهم، لكنهـا، في الأدب، لا تكـون ايـديـولـوجيـة نقيـة أبـداً، وجـديـدة تمـامـاً، لأنها تحمـل رواسب الايديولـوجيات المـاضية، وتختلط عنـاصر القديم بـالجديـد، ويصبح التعبير عن الجديد، عبر دلالة الحديث، أمراً في غاية الدقة، وفي غاية التعقيد. المهم أن يكون لنا حس تاريخي، وأن ننمّيـه في سياق الحيـاة الأدبية.

لقد مضى الزمن الذي كان فيـه الأديب، حامـل قلم فقط. القلم واسطة كتابة ليس غير، وبهـذا المعنى هو وسيلة كتـابة، مثـل اليد، أو الاصبع، أما الكتابة التي تنبجس من الذات الابداعية، فإنها تتـطلّب تجـارب حياتيـة، وتجارب نـظرية، من الحيـاة المعاشـة، والكتب التي تحمل المعرفة في شتى آفاقهـا، لذلـك يصبح عـلى الكاتب أن يعيش، يسـافـر، يـرى، يسـأل، يتفحص، يتعـذب، يتـألم. والأديب ليس واعظاً، ولا مبشّراً أخلاقياً، لذلك فـإنه مـطالَب بأن يعيش الحيـاة في كل ألوانها، وأن يعبّر عنها بغـير حرج، وحتى المسـألة الجنسيـة، حين تؤخـذ في السياق، وليس لأجـل الجنس وحـده، تصبـح من النسيـج الإنساني للرواية، وتعطي كثيراً من الكشوف بالنسبـة لعقلية الأبـطال وتصرفاتهم.

● كيف تستطيعون ـ باستمرار ـ التوفيق بين محدودية اللغة، وسعة المشاعر التي أصبحت من سمات أبطال رواياتك؟

●● اللغـة العربيـة غـير محـدودة، وهي قـادرة عـلى تقـديم كـل المفـردات اللازمـة للتعبير عن أدق المشـاعر الإنسـانية، وعـلى مجـاراة

التقدم، ومواكبة الفتوحات الجديدة في العلوم الإنسانية، وصيغ التعبير الأدبي والفني.

أما محدودية اللغة، بصورة مطلقة، أمام المشاعر البشرية، فإن الكاتب، إذا كانت له خبرة وتجربة مع المادة التي يعمل عليها، فإنه يتمكن، من خلال فهم نفسية أبطاله، وبيئتهم، ولغتهم، أن يعبر عن مشاعرهم، ويوسع آفاق اللغة، باشتقاقات جديدة، كي تستوعب هذه المشاعر.

وبالنسبة إليّ فإني لا أعاني من هذه المحدودية، ولا من إدارة الحوار بالفصحى، فكل كلمة عامية لها جذر فصيح، وبقليل من المعاناة، يمكن التوصّل إلى نقل كل مكنونات الأبطال بالكلمات التي تأتي طبيعية، لأنها صادرة عن البيئة، وتحمل مستواها ونكهتها.

وأمام السؤال الدائم الذي يوجه إليّ، عن كيفية حصولي على هذه اللغة الشاعرية، الأنيقة، المعبّرة، التي لاحظها النقاد دائماً، فإن جوابي الوحيد هو: لا أدري! إنني قرأت كثيراً، في الأدب القديم، والأدب المعاصر، والكتب الأساسية، فتشكلت من كل ذلك لغتي التي تتفجّر تعبيراً ملائماً، يتناسب مع كل موقف، وكل حالة، وكل بطل، ولا أتعمّد أبداً تفجيرها، لأن ذلك صار سليقة، ما دمت لا أدير ظهري للبلاغة العربية، ولا أكف عن أخذ كل جديد، والإفادة منه في أساليب الكتابة، وفي استعمالات اللغة الأكثر عصرية. لهذا كتبت «**الشمس في يوم غائم**» بلغة شاعرية، مزمورية تناسب الجو الروائي، وكتبت «**الياطر**» بنفس اللغة، ولكن بما يتلاءم منها مع حالة التداعي لإنسان أمّي هو «زكريا المرسنلي»، كما كتبت «**حكاية بحار**» بلغة تناسب جو البحر، ولم ألقَ عنتاً في كل ذلك.

وبالمناسبة، إنني أرى إلى فقر اللغة، عند كاتب ما، بمثابة فقر في

أدواته الأساسية، بل بمثابة فقر في أداته الأولى، ومع أن اللغة وسيلة وليست غاية، فإن امتلاكها ضروري، لجعلها مطاوعة في رسم المشاعر بالكلمات، ورسم الأجواء، والطبيعة، والمجتمع. وأذكر أنني قرأت، قبل أن أتصدى للكتابة عن البحر، وخلال الكتابة عنه، كثيراً جداً عن البحر، ومن هذه القراءات ما شمل البحر في الشعر العربي، وفي أدب الرحلات البحرية العربية، وفي الترجمات للأعمال الأدبية الكبرى عن البحر، واستطعت، في هذا المجال، لا التعبير عن أجواء البحر فقط، بل إدخال كلمات جديدة، اشتقاقات جديدة، تغني القاموس العربي في مادة البحر، ومثل هذا ينطبق على الغابة، وعلى المعركة، وكل الموضوعات التي تناولتها. المهم أن نعيش التجربة أولاً، ثم نقرأ عنها.

وأذكر أن أحد واضعي القواميس العربية الجديدة، في بيروت، قال لي إنه أفاد كثيراً من كلمات اشتقاقية استعملتها، وضرب مثلاً عليها بكلمة «البيتوتية» للدلالة على حالة ملازمة البيت، المرفوضة بالنسبة للفنان، وذلك في كتابي عن **ناظم حكمت**.

● السمة الواضحة في كل أعمالكم، هي ذلك الحرص على تطوير الأدوات الفنية التي تصنع العمل الروائي بحيث تتنوع الرواية، لكن السمة الأبرز هو ارتقاؤكم باللغة إلى قمة الشفافية المطلقة، بحيث تبدو في بعض صفحاتها وكأنها قصيدة شعر متكاملة، فهل تقر الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي مثل هذا الخيال المجنح؟

●● الخيال أساس في الواقعية الاشتراكية. إنه جزء من الواقع، ففي الطبيعة خيال، وفي ذات الإنسان حلم، وهو خيال مجنح، وفي الحب تخييل، والواقعية الاشتراكية، التي تعطي مدى غير مسور أمام الرؤية، أمام الذات، أمام الإنسان من حيث هو كائن مبدع، تطلق للخيال أقصى الإمكانات، لكنها لا تجعل الخيال المجرد مادتها

الوحيدة، بل هو جزء في هذه المادة، لأنه جزء من النفس البشرية، ومن الطبيعة والحياة.

وإذا كان الشعر، وشفافية اللغة، والعبق، بعض صفات الرواية الواقعية الاشتراكية لديّ، فهذا يؤكد أن الرواية ليست سرداً فجّاً، ولا تقريراً مسطحاً، ولا عكساً ميكانيكياً للواقع، وإذا وُجدت هذه الأشياء في روايات تدّعي الواقعية، فهذا ذنب الروائيين وليس ذنب الواقعية كمنهج فني في التعبير الأدبي.

● الرمز في روايات حنا مينه ـ كما يرى البعض ـ يحمل بين جناحيه أكثر من دلالة موضوعية، إذْ عندما يحاول بناء الرمز يقترب كثيراً من مذهب السورياليين، بينما نراه يقترب أحياناً من مذهب الرومانسيين خصوصاً عندما يختلي البطل بالطبيعة.. فكيف يتكوّن هذا النهج التوفيقي ـ باعتقادنا ـ بين العرض الواقعي والاتجاه الذاتي؟

●● الرمز هو اقتصاد الكلمات. أن ترمز فأنت تعطي للواقع جناحي أسطورة. لكن الرمز، الذي يُغني الواقع، لا يقوم بديلاً عنه. يعطيه امكانية التعبير المكثّف، الإيمائي، ذي الدلالات الموضوعية، ويدع له أن يفهم بأكثر مما تستطيع اللغة التفهيم. والرمز قد يقترب من السوريالية، ومن الرومانتيكية، لكنه ينهض أبداً على أرضية واقعية، ومن هنا فإن رواية مُرمزة مثل **«الشمس في يوم غائم»** يمكن أن تُقرأ على عدة مستويات كما قالت **الدكتورة نجاح العطار** في مقدمتها للرواية. وهذا ليس نهجاً توفيقياً، التوفيقية تحاول أن تجمع بين متناقضات، أن تخفي تناقضاتها، أن تصلح ما بين الخير والشر، أن تصالح بين أشياء لا يمكن المصالحة بينها، أما الرمز فإنه يُبنى على واقع، ليرتفع به، ويعطي للذات، للطبيعة، لكل أشياء الوجود، مدى بعيداً، في عملية التخييل التي تموّج ظلال الصور، حتى تغدو

تهاويل، بينما هي منعكسة عن واقع، وتعكس هذا الواقع، في عملية إبداعية، من خلال ذات الكاتب.

● لماذا تهادن المرأة في رواياتك، إذ تُظهرها دائماً في حلة البراءة، وتبرر للسيئة التي صورتها بأنها وليدة ظرفها الاجتماعي؟

●● كلنا أولاد ظروفنا الاجتماعية، الشرط الاجتماعي هو الشرط الإنساني في وجهه الآخر، والمرأة، مثل الرجل، وليدة هذا الشرط وفي ضوئه ينبغي أن نرى إلى سلوك كل منهما، وإلى دوافعه.

لست أهادن المرأة كما تقول، المرأة ليست بحاجة إلى هدنتي، فهي بريئة في الأصل، والرجل هو المذنب، بحكم دوره الذكوري كسيد في مجتمعنا. إنني آخذ المرأة في صورتها الفنية، الموضوعية، ولا أمدحها أو أشتمها، أصورها بالبهاء الذي هي عليه، كأم وأخت وحبيبة.. ذلك أن المرأة هي الحياة، وأدبنا سيظل فقيراً في استلهامه هذه الحياة ما دامت المرأة لا تلعب دور الإغناء فيها..

بودي أن أكتب قصة أهديها ألى أول «سيئة» في دمشق، لأنها، في سوئها، صنعت تقدماً اجتماعياً لم يقو عليه الرجل بشرفه المزيف. إن أول امرأة دخلت المقهى أو المطعم، وأول امرأة رقصت، وغنت، وسافرت، وعادت، وكسرت طوق القهر الاجتماعي، تماماً كالمرأة التي تعلمت وعملت.. مباركة المرأة في كل حالاتها.

● نلاحظ أنك تتنكّر لذاتك.. لماذا؟

●● وماذا في هذه الذات كي أحبها وأقدسها.. وأتنرجس بها؟

● على الرغم من حياتك القاسية، قبل استقرارك، فإنك تتمسك دائماً بحبال التفاؤل، وتبدو ضد الاحباط، على أية أسس تبني تفاؤلك؟

●● إنني ألعن استقراري.. ألعنه ولا أستطيع الإنفكاك منه، وهذا ما يؤلمني، بودي أن أعود إلى شعبي، بحري، وكل الأجواء السابقة التي عشتها. إنني أضمر في الوظيفة، أنتحر ببطء، أموت بحريّة، برغم أنني أكتب، أنتج، أقوم بواجبي.

هناك حكاية تقول إن رجلاً كان يثق أن كنزاً موجوداً في أرض ما، فحفر وحفر وظل يحفر طوال عمره، ولم يتوصل إلى الكنز، لكنه لم ييأس من العثور عليه.. كان مؤمناً بوجوده.. أنا مؤمن بالاشتراكية، مؤمن بالغد الأفضل، وبالمستقبل، ولهذا فإنني متفائل، برغم طول المعركة. أنا على قناعة بأن المعركة طويلة، وما همّ؟ المناضل، كما قلت سابقاً، هو من لا ييأس في عصرنا، إذا كان النضال بالكلمة يسمّى نضالاً، فأنا مناضل، وكيف أكون كذلك مع اليأس؟ أما أساس تفاؤلي فهو المادية التاريخية.. إنني أفهم التاريخ، وأثق بمسيرة البشرية، ونحن فصيلة منها.

● لماذا تربط الإنسان دائماً بالزمن، وخصوصاً عندما تجعل الزمن، في رواياتك، أكثر أبعاداً من الإنسان؟

●● الزمن كتلة سائلة، نحن الذين قطّعناها وفق التقويم إلى أعوام وشهور وأسابيع وساعات.. وهذا بذاته انتصار كبير، لأننا استطعنا به أن نعرف سيلان هذه الكتلة من جهة، وأن نعرف تغير الأشياء بتغير الزمن من جهة أخرى. على هذا يكون بُعد الزمن غير محدود، بينما بُعد الإنسان هو عمره، وهو محدود، لكن الإنسانية في سيرورة، وهكذا تنتقل من حلقة إلى حلقة أرقى، ومعها المجتمع، في

تطوره وتغيره الدائمين، ومن هنا فإن عملنا، إبداعنا، كفاحنا، له حدود، وينبغي ألّا نقيس به، ولا نجزع من محدوديته، إذا كنا ندرك أن أشياء التاريخ تقاس بعمر التاريخ، لا بعمر الأفراد الذين يصنعونه. الفرد يسلّم الراية لمن يأتي بعده، ومن يأتي بعده لمن يليه، وهكذا تكون الأشياء مستمرة، سائلة، سائرة، متغيّرة، وبموتنا لا تتوقف ولا تنتهي، وعلينا ألا نجزع من هذه السيرورة وهذه الصيرورة كلتيهما.

لهذا فإن أبطالي غير محدودين، رواياتي غير منغلقة، كل شيء مفتوح، وكذلك الإبداع، النضال، والتقدم، وهذا ما يستشعرونه بالتجربة إن لم يكن بالعلم، ويمارسونه حياة غنية شجاعة لا تخلو من هموم، ولا من تناقضات، لكنها تصمد لها، تعيشها وفق قانون وحدتها الذي منه التغيير والتجديد.

● **ما هو موقفك من النقد؟ وهل للنقد موقف منك؟**

●● النقد كتابة إبداعية، نحن الأدباء مدينون له، لأنه في إعادة كتابتنا يعيد صياغة إبداعنا نفسه، يكشف عن جوانب فيه مجهولة منا، إنني أحترم الناقد، وأراه موجّهاً من ناحية، ومكتشفاً من ناحية أخرى، وأقرأ كل ما يُكتب عني، وكل ما يُكتب في النقد، وفي الفكر الأدبي، وأصول الأجناس الأدبية، وأستمتع جداً. وقد كان للنقد موقف طيّب مني، بل هو أكرمني في أحيان كثيرة، وقد اعتدت أن آخذ منه ما يفيدني وأدع الباقي.. لكني هنا أتكلم عن النقد المبدع، وليس عن التعريف، أو المدح، أو القدح، أو بعض القراءات المسطحة، التي تريد أن تدعي النقد، وتتسلق أكتاف الأدباء.. الناقد مثقف كبير، نظرة وتجربة، وناضج كبير، وذو تجربة واسعة، وليس

كاتباً فاشلاً، أو كاتبة فاشلة، يظنان أن النقد يستر فشلهما، أو يوفر لهما بعض الرزق..

● اتهم بعضهم أعمالك الأخيرة بالعجالة، ولذا فقد طلعت بمستوى أقلّ من أعمالك السابقة، ويضربون مثلاً على ذلك «بالمرصد» اذا قورنت «بالياطر».. ألديك دفاع عن ذلك؟

●● لم أعتد الدفاع عن كتبي.. إذا كانت جيدة هي التي تدافع عن نفسها، وعبارة «أعمالك الأخيرة» واسعة، لذلك أتقلّبها على عجالتها، لمعرفتي أنها لا تشمل ثلاثية البحر التي كُتبت بعد «المرصد».. وحتى هذه فإنها كانت مثل «المصابيح الزرق» رائدة، أعني أول رواية تُكتب عن المعركة، ومن داخلها.. والذين انتقدوها فعلوا ذلك من منطلق سياسي، أما أنا فقد كتبتها من زاوية التاريخ، وهي أرحب وأبعد مدى.. مع ذلك فإن الروائي كالشاعر، هل جميع قصائد الشاعر على درجة واحدة من الجودة؟ وهل أبيات القصيدة على درجة واحدة من الجودة أيضاً؟ للعالم مستويات، وكذلك للعالم الروائي..

● المعروف عنك أنك تحلم كثيراً.. ما حلمك الذي لم يتحقق بعد؟

●● دون ادعاء، تحققت كل أحلامي كشخص، لكنها لم تتحقق كشعب.. لقد عرفت، كشعبي، كل ألوان الحياة. وعشت الإقامة والتشرد، الحلو والمر، الجوع والشبع، ولم أَزْدَهِ بالأشياء المؤاتية، ولم أعرف مرارة الحسرة على الأشياء غير المؤاتية.. إنني على صلح مع الحياة كفرد، كإنسان، لكنني لست كذلك كمجموع، كبشر. فقضية

البشرية وخاصة قضيتها العربية، لم تنتصر بعد، لكنني سأموت مرتاحاً، لثقتي التي لا تتزعزع بأنها ستنتصر.. ثم أنا لا أنادي الحياة، لا أتوسل إليها، وحين تدير ظهرها أدعها تذهب بسلام..

● إذا أردت أن تختار إلى جانب كونك روائياً فما تختار من الآتي: مؤرّخ، فيلسوف، مصوّر، سياسي، مصلح اجتماعي، ولماذا؟

●● أختار أن أكون بحّاراً.. دون شرح الأسباب. □

أجرى الحوار: وليد مشوح

(جريدة «البعث»، دمشق ٢١/٨/١٩٨٣)

٨٣/٩/٢٦

ـ «أديب البحر»؟.. ما أكبر .. ولكن هل أستحق؟

● «أديب البحر» لقب أطلقوه عليك.. ما حكاية البحر معك؟

●● في الزمن غير المسطور في كتاب، قبل ملايين السنين، كنتُ أنا، حنا مينه، في هذه الحياة. . أنا لا أؤمن بالتناسخ، لكن من يزعم، عن قناعة، عن قولٍ لا قول بعده، إن التناسخ ليس حقيقة؟ أو لا ظلّ له من الحقيقة، وقد مال إليه مفكرون كبار؟

حسناً، في ذلك الزمن، ولدتُ في القاعات السحيقة، كانت أمي عروس البحر، وكان أبي ملكه، وكنت، منذ صغري، أستوي على عرش بحري، وحوريات البحر، من حولي حواضن، ورجاله، الشجعان، الذين تومض الرجولة في عيونهم العسجدية، جنوداً. قال الملك للملكة عندما نظر في عيني:

ـ هذا الغلام، ابننا الذي وُلد من صلبي، ومن بطنك، والمنذور للبحر، أباً عن أب عن أب، سيكون من رجال البر. . سيكون سفير البحر إلى اليابسة، وسيشقى، ويا لشدة ما سوف يشقى، لكنه، في المآل، سيكون عريساً يتزوج، بغير طقوس، ملكة بر غير متوّجة. . وهو، من بين أمثاله، سيكون لسان الماء في اليابسة، سيقول أشياء،

ولا مزامير داود، في كل ملكه، مثلها.

من أجل ذلك - أنا، ملك البحر، الملك الأقوى، الأبهى، الذي ترتعد منه فرائص البحارة - سأطلقه من أسار اللجّة، وأرسله إلى اليابسة، ليتحدث إلى عالم الأرض الصغير، عن عالم البحر الكبير، ويروي لهم عن عجائبه السبع.

قالت الملكة:

- هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت، قولة الناصري، فهل تحرمني منه، كي يكون سفيراً، ويعيش شقياً، لا هو من اليابسة فيهنأ، ولا من الماء فيسعد، وكل ما يملكه مجذافان محطمان، كسرتهما العاصفة ذات يوم، فظل يجذف بيديه، فعل سيزيف وصخرته؟

قال الملك:

- إنما سيزيف هو أنا، أنتِ، وكل من اختاره القدر للكفاح.. وإنما بروميثوس، الذي سرق النار لتكون مشاعاً، حقاً، إرثاً للأجيال، هو أنا، وأنتِ، وكل منذور للتضحية.. لقد كُتبَ على ابننا هذا أن يكون نطفة بحر، في رمال الصحراء، وعبثاً سيجاهد، كما سيزيف، أن يعطي المدى الرملي زرقة البحر، أو يحمل في كفيه الماء ليروي ظمأ الصحراء، ومن تجربته سيتعلم أن البحر مصدر، وكل شيء كان منه، حتى اليابسة نفسها.. ومن الخيال سينسج أمنية: أن ينقل بحر اللاذقية إلى غوطة دمشق.. لكنه سيموت دون أمنيته..

بكت الملكة. حزنت الوصيفات، أطرق الجنود، لكن القدر كان قد قال كلمته، وتعلّق الصبي بالوهم، وعلى جناحه أبحر، وراء السفن، إلى جزيرة اسمها أرواد، ومن هناك انطلق، في رحلة عمره التي شملت كل المرافىء، كل الشطآن، ولم تتوقف لأنها رحلة ذات

بداية ولا نهاية.. تتكرر، تتكرر، إلى الأبد..

هذا هو أنا، وهذا هو البحر بالنسبة لي، ظمأ لا يرتوي، وشوق لا يُطفأ، وعالم أرادني القدر أن أكون ترجمانه، أرسم، بالكلمات، عجائبه السبع للناس..

سئل **الجاحظ** يوماً: «ما هو العشق؟» أجاب: «ما فضل عن الحب» سألني الناس: «ما أنت والبحر؟» أجبت: «عشق يفضل عن كل عشق.. وفي مسيرة الحياة، عشق يمتد كخيط بنلوب.. إنه دمي، ولا دواء أو شفاء.. من أجل ذلك أحاول، أحاول فقط، أن أرسم بالحرف، شيئاً يفوق الحرف.. وما زلت، حتى الساعة، في المقدمة، لكن كتاب البحر لم يكتب بعد..».

ولست في هذا وحيداً، «كاترين الحلوة»، في **ثلاثية البحر** التي أنجزتها، كانت عروس بحر، وعادت إليه.. ترى أعود، أنا أيضاً، إلى البحر يوماً!؟ نعود جميعاً، نحن الذين، في سيرة النشوء، تناسلنا من حيوانات بحرية، إلى أبينا البحر، وتتم الأعجوبة؟ وكم من الناس، في كم من البلدان، يعيشون على اليابسة، والبحر مهدهم وهم لا يعلمون؟ الفارق بيني وبينهم أنني جئت وكتاب البحر في يميني، أما هم، أكثرهم، فقد أضاعوه، وتعلقوا بالأصداف.

أديب البحر؟ ما أكبر.. ولكن هل أستحق؟

●إلى أي مدى تنعكس الحياة الشخصية والمعاناة الفردية على روايات حنا مينه وشخصياتها؟

●● الشخصية الروائية هي المؤلف وغيره في آن، المعاناة تجارب، وما قيمة الكاتب بغير تجارب، المحذور الوحيد، والخطير، أن نكون نحن، وبصورة جاهزة، في شخصياتنا وفي تجاربهم، عندئذ يكون

واقع ولا فن. . أي، في النتيجة، يكون لا فن. . وتغدو الرواية حكاية لا أكثر.

القراء يخالفون. هذا من حقهم، يرون البطل فيحسبون أنهم يرون المؤلف، وهذا الخلط في التخييل القرائي، كان وسيظل، لكن أحداً لا يصوّر نفسه، إلا في السيرة الذاتية، وحتى هذه خرجت، في انداح دوائرها، عن خط السيرة التي تبدأ بالأنا وتنتهي فيها.

توماس مان تحدث عن هذه الناحية. قال إن القراء يريدون تجسيداً لخيالاتهم المستمدة من الكتب، فيقولون عن أبطال القصص والروايات، هم فلان وفلان، ونحن نعرفهم. . هذا يجانب الواقع. . وكم من القراء زعموا، وكم من البحارة ادعوا، أنهم يعرفون العجوز في «الشيخ والبحر» **همنغواي**، أو «الطروسي» في «**الشراع والعاصفة**»، ثم تبين أنه إسقاط وهمي لا أكثر. .

في عملية الخلق، كل شيء يأتي على الصورة والمثال، لكن الخالق الأدبي يظل شيئاً آخر، وهذا هو السبب في أنه يدخل في جلد كل الأبطال الذين يخلقهم، ويظل على مبعدة منهم، يظل الأعلى، والأغنى، والقادر على أن يكون «زكريا المرسنلي» في وحشيته، شراسته، و«صالحة» في وداعتها وتقواها. .

قرأت أن شاعراً، في الروسيا، دخل مرقصاً، وجلس في غرفة التدخين. هناك كانت فتاة جميلة، تعبت من الرقص فرغبت في التدخين والقراءة، وبمحض مصادفة كان ما تقرأ ديواناً لنفس الشاعر. . ومن فرط اعجابها توقفت عن القراءة وراحت تتحدث إليه: قالت: «يا إلهي! ما أروع هذا الشاعر، ما أجمله، ما أرقه، وما أكثر ما تعطي قصائده من تأثير بهيج في النفس. . أود أن أراه. . كيف أفعل كي أراه؟» ولم يقل الشاعر، صاحب الديوان شيئاً، كان

قبيحاً، منفراً، ولم يشأ أن يصدم الفتاة، فألقى التحية وانصرف.. وفي ظلمة الليل، بينما هو يخب في الثلج، تساقطت دمعة على خده..

لندع القراء يروننا في أبطالنا.. أما نحن فشيء آخر.. قبيح، وقد يكون منفراً.. والنادرون هم الذين ينطبق خيال القارىء عنهم، على صورة حقيقتهم..

الكاتب يعطي.. يكتب بدمه.. لكنه هو، الذي يرسم السعادة، يكون في غاية الشقاء.. تلك قاعدة، وكل قاعدة لها استثناء.

● الواقعية الاشتراكية والمادية الديالكتيكية لا يقيمان وزناً لوجود الإنسان كروح تحمل أسمى معاني الخيال والعواطف.. كيف هو الإنسان في روايات حنا مينه؟

●● أجمع النقاد على أن أبطالي من لحم ودم، وهم أحياء إلى درجة كبيرة، وهذا لأنهم يعرفون كيف يمارسون عواطفهم، وبدرجة كبيرة من الحرارة والسمو، فهل كان بامكانهم ذلك، لو لم يكونوا من جسد وروح، ولو لم تكن المادية شرطاً إنسانياً لهم..؟ الروح هي المشاعر.. حين لا نشعر لا تكون فينا روح. والمشاعر وليدة الجملة العصبية، وهي، إذن وليدة المادة.. كل شيء وليد المادة، وهذه ألف باء الفهم الفلسفي.. والاشتراكية ليست إلا مفهوماً علمياً للمادة، يرصد حركتها، تغيّرها، ثوريتها، وعلى هذا الأساس صاغت الاشتراكية قوانينها التاريخية والمادية.. والواقعية الاشتراكية مفهوم أدبي، لا ينطلق من الخطاب السياسي، المادي، الاشتراكي، لكنه يفيد منه في معرفة الوجود، بكل كائناته وجماداته.. إنه خطاب أدبي، لا ينكر السياسة، ولكنه لا يجعلها مقولة مباشرة، مسقطة، بل يترك للحدث أن يعطي دلالتها..

من هو أكثر انسانية، وأوفر عاطفة، وأرق شعوراً، الذي يرى الجائع في الطريق، فيركله بقدمه، كما يفعل السيد، أم العبد الذي يرى في العبد صورته، فيتعاونان، ويضحيان، حتى تتبدل الصورة وتزول العبودية؟

الإنسان هو الروح، كوني مع الإنسان.. مع حياة أفضل له، حياة خالية من القمع والظلم والفقر والمرض، تكوني مع روح هذا الإنسان.. إن أفضل المناضلين في سبيل الغد، هم الأفضل فهما للروح، واستعداداً للتضحية في سبيلها، أما الذين يتحدثون عن الروح وهم يجلدون الجسد، فليسوا إلا طغاة..

كم من رواياتي قرأتِ يا سيدتي؟

● لا أدري لماذا أربط دائماً بين رواية «الشراع والعاصفة» لحنا مينه، ورواية همنغواي «الشيخ والبحر» فإلى أي مدى كان تأثير هذه الرواية الأخيرة عليك قبل أن تباشر بكتابة روايتك؟

●● موضوع «**الشراع والعاصفة**» شيء، وموضوع «**العجوز والبحر**» و«**موبي ديك**» لملفل شيء آخر. وإذا كان البحر مهاد هذه الروايات، فالحب مهاد لكل الروايات، ولا أحد يزعم أن كل حب يشبه الآخر، أو تأثر بالآخر. أجدادنا كانوا يجهلون الانكليزية، ولم يكن شكسبير قد وُلد، ومع ذلك فإن شبهاً كبيراً موجوداً بين «مجنون ليلى» و«روميو وجولييت»..

● قلت في أحد لقاءاتك إن المرأة في مجتمعنا تعاني ظروف القهر الاجتماعي، ومع ذلك فأنت تصورها قوية غير مضطهدة، هل أعتبر هذا تناقضاً أم ماذا؟

●● هذا تناقض في سؤالكِ وليس في واقع المرأة في رواياتي..

إنني أصورها قوية، بهية، وهذا صحيح، لكنني لا أصورها غير مضطهدة.. كل المناضلين يشعرون بالقهر الاجتماعي، بالظلم، لكنهم يقاومونه، وهم أقوياء في مقاومتهم.. وهكذا هي المرأة..

● عن تجربة الكتابة المشتركة بين جبرا ابراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف، قلت إن طابع جبرا هو الغالب على الرواية.. ألا تعتقد أن أي رواية ثنائية، لا بد أن يسيطر فيها أحد المؤلفين على الآخر.. لأنه لا يمكن أن يتساوى الاثنان في الأسلوب والإبداع، خاصة في الكتابة التي هي تعبير عن الذات؟

●● قلت ذلك من ناحية الفكر. الرواية المشتركة ينبغي أن تصدر عن مفهوم مشترك للعالم، ويبقى الأسلوب مختلفاً.. في رواية «**عالم بلا خرائط**» افتقدت فكر عبدالرحمن منيف.. وهذا رأيي، وقد أكون على خطأ..

● ما رأيك بوضع الرواية الطويلة الآن بعد أن سادت القصة القصيرة وسيطرت؟

●● أين هي هذه القصة القصيرة المسيطرة؟ كل ما عندنا رواية.. الصدارة للرواية، وكل كلام أخر لا يستند إلى واقع..

قولي عن لساني: هذا هو زمن الرواية، وبشكل مطلق. □

أجرت الحوار: **ميساء آقبيق**

(جريدة «البيان» الخليجية: ١٩٨٣/٩/٢٦)

٨٤/٦/١٨

ـ مغامرة الرواية.. مغامرة الحياة!

■ حنا مينه، عام ١٩٧٠، كان روائياً «سورياً»، وخلال عشر سنوات استحال روائياً «عربياً»، وها هو اليوم يجتاز أبواب الغرب بترجمة روايتيه «الشمس في يوم غائم» و«الياطر» إلى الفرنسية.

هذا الحوار معه امتداد لحوار أول أعاد حنا مينه نشره في كتابه «هواجس في التجربة الروائية»، وهو يتناول، هذه المرة، رواياته موضوعاً ومعماراً وأبطالاً، ويدفع به، بين الحين والآخر، إلى أن يطل على أعماله بعين القارىء الناقد. .   ـ بدر الدين عرودكي□

● اليوم يسعنا الحديث عن ثلاثين عاماً من الكتابة الروائية.. عمر (الروائي) حنا مينه. والمسافة بين الرواية الأولى «المصابيح الزرق» وآخر عمل منشور لك (ثلاثية: حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد) مسافة لا يمكن أن تُقاس بالسنوات. للنقاد أن يتحدثوا عن «تطور» تجربتك الروائية، عن «أسلوب تناولك»، وللمؤرخين أن يقيسوا المدى الذي عبرته منذ أول «محاولة روائية» لك... ولكن، أنت، كيف تنظر إلى هذه المسافة بين لحظتين؟

●● حسناً! أنا في الثلاثين. . أعود، عبر ومضة استرجاع، إلى شبابي، ولكن لا لأكرر قولة القائل: «ليت الشباب يعود يوماً»؟

فحسرتي، حتى لو وجدت، لن تكون على الشباب، لكنها على الجهل، الجهل المحبب مع الشباب الذي أفتقده الآن، أفتقد على الأقل اندفاعاته البكر.

قبل «المصابيح الزرق» - روايتي الأولى في بداية الخمسينات - كتبتُ قصصاً قصيرة. هذه القصص ضاعت، ذهبت إلى الجحيم وحسناً فعلت. لكنني قبلها، بدأت حياتي الأدبية بمسرحية ضاعت بدورها. لا أذكر حتى عنوانها. هذه المسرحية التي تتفق مع رومانتيكية الشباب، أنا بطلها.. البطل مناضل، يروّج لأفكاره الثورية. يكتب يخطب. يقود المظاهرات. وفي الختام، يغير الحياة! هكذا، بكل بساطة، غيّرتُ الحياة، كما الثائر في ستة أيام. وفي اليوم السابع استرحت، وضعت نقطة الختام في المسرحية.

«المصابيح الزرق» كُتبت بهذا الاندفاع. لم أكن أملك سوى تجربة حياتية، وطاقة نضالية متفجرة، ولم يكن ثمة تحديات روائية في سوريا. وقد «خبّصت» على هواي، وكانت الولادة الروائية الأولى... ومن عجب أنها لاقت احتفاء من النقاد لسبب واضح، هو أنها تناولت الواقع، جعلت من الحي بطلاً، تحدثت عن أجواء الحرب كما انعكست على مدينة ساحلية سورية، وتناولت فقراء الناس، أبناء الشعب، لتجعل منهم شخصيات روائية. أي أنها، بكلمة أخرى، قطعت مع الرومانسية السائدة، ووصلت مع الواقعية التي كانت الظروف الاجتماعية، وفترة النضال الوطني لأجل الاستقلال، والأفكار التي حملتها الحرب، تتطلبها. وكان الجنس الروائي، من خلال التغييرات الاجتماعية، واقعاً وفكراً، يرود آفاقها في مصر وسوريا ولبنان والعراق.

سأمضي مع رحلة العمر. أنا الآن في التاسعة والخمسين. المسافة بين اللحظتين أعطتني تجارب كثيرة، حياتية ومعرفية. لكن هذه

المسافة لم تحملني إلى الشاطىء الآخر من النهر. . . كل ما تغيّر هو القارب، المجذافان، الانسان الذي أتقن التجذيف. لكن الفكرة، الحسّ التاريخي، ظلّ واحداً: بناء عالم جديد، أبهى، أفضل، وأكثر نفعاً للناس. إنني ما أزال في النهر المصطخب، نهر الحياة. وهدفي، كما نوح في الأسطورة، أن أحمل الناس إلى سلام تبشّر به حمامة، سلام ملوّن، إلى العدل ينتمي، وإلى التحرر والتقدم. لأجله يرفع أبطالي غصن الزيتون والبندقية معاً، الكفاح والفرح معاً، واقعية الحياة وما فوقها، الصبوة إلى التغيير، إلى الاستئناف ضد ما هو قائم، ضد ما هو كائن، ليكون كائناً آخر، جديداً وسعيداً.

هذا الخيط الفكري، هو الذي يمتد بين لحظتين، مسافتهما ثلاثون عاماً. . . والطريق ما يزال طويلاً، وبحر الحياة بالتجارب يجيش، لكنني مثل نوح، وربما أكثر. . وعن وعي كامل، أعرف، وأثق أيضاً، أن الفلك الكبير الكبير، لبشرية كبيرة كبيرة، سينجو من الطوفان، ويرتفع فوق الاعصار، ليستقر على ذروة الغد.

كل ما فقدته هو شبابي، وسذاجتي، ورومانتيكيتي في أن أغيّر العالم على الورق، وفي مدة زمنية قصيرة، وأستريح. . . لا، النضال طويل، والمعركة طويلة، والنَفَس الصمودي ينبغي أن يكون بحجمهما وطولهما معاً.

● عندما كتبت روايتك لم يكن عمل «الكتابة الروائية» مجرد مشروع فردي، أعني مجرد أن يعكف انسان ما على كتابة رواية، وإنما كان ـ تاريخياً ـ اسهاماً في عمل تأسيسي. فالرواية العربية، آنئذ ـ إذا جاز لنا الحديث عن رواية عربية ـ كانت ما تزال تتلمّس طريقها. أكنتَ تفكر بذلك وانت تكتب روايتك الأولى أو الثانية؟

●● ما كنت، وأنا أكتب «المصابيح الزرق»، أفكّر تاريخياً،

بالتأسيس للرواية. كان ذلك فوق حلمي وطاقتي. ولم أفطن إلى أن ما أكتبه ـ برغم ما فيه من نقص ـ كان ريادة في الرواية الواقعية... كل ما في الأمر أنني عشت الحرب، عشت انعكاساتها على الحي، عرفت السجن في سبيل الاستقلال وضد الاحتلال الفرنسي، ووجدت أن لدي ما أقوله، فقلته روائياً دون أن أمتلك الأصول الفكرية والتقنية لكتابة الرواية. كان ثمة أشياء في الصدر، كتبت نفسها، وأنا مرتاح بعد هذه السنوات، لأن روايتي الأولى، من دون أن أدري، كان مقدّراً لها أن تصير حصاة في زاوية البناء العالي للرواية الواقعية فيما بعد...

إن موضوعة الحرب، بكل ما تحمل الحرب من معاني التغيير، كانت، تاريخياً، متساوقة ومتجاوبة مع تطلعات الشعب إلى التغيير الذي حدث بعد ذلك. ومن هنا، وبرغم النقص الفني فيها، فإنها في ظروفها، حملت الرؤية المستقبلية، وبشّرت بها، وهذا حسبها.

● **ولكن لماذا اخترت أن تكتب رواية ولم تتجه مثلاً إلى كتابة مقالة، أو بحث؟**

●● الذي دفعني إلى اختيار الرواية كجنس أدبي شعوري أن نَفَسي في القص طويل. لقد ورثت هذه الملكة عن والدي. كان إنساناً معذباً، مشرداً، لا يلقي عصا الترحال لأي سبب. ولكنه، إلى ذلك، كان إذا سمع خبراً رواه في شكل قصة. وكانت القصة تحتوي على كل العناصر الضرورية لبنائها من ايقاع وتشويق. قبل الرواية كتبت قصصاً قصيرة. لكني وجدت أن القصة القصيرة لا تفي بالغرض من حيث تصوير حياة كاملة: حياة حي، مدينة، بحر، صحراء، إلخ. وحين أحسست أن نَفَسي في القص يفيض على القصة القصيرة أدركت أن عليّ أن أكتب الرواية. سُئل الجاحظ: ما الفرق بين الحب والعشق؟ فقال: العشق ما فضل عن الحب.

وأقول: ما الفرق بين الرواية والقصة؟ الرواية ما فضل عن القصة. أي ما امتد نَفَساً ليصوّر حياة كاملة. بينما تصور القصة القصيرة اللحظة المأزومة. لم تكن لديّ لحظة مأزومة. كانت لدي حياة عريضة، وكنت أريد أن أعبّر عن هذه الحياة العريضة، وكان الجنس الروائي أداتي المفضلة لذلك.

● لكن تراثنا الأدبي لم يعرف الجنس الروائي.

●● صحيح. تراثنا لم يعرف الرواية. لكن هناك روايات شعبية، وأنا ابن الشعب. وقد سمعت كل هذه القصص الشعبية...

● روايات شعبية أم ملاحم؟

●● هناك في الحقيقة فوارق بين الرواية والملحمة. لكني أقول إن القصص الشعبي يتصف بالملحمية. وإذا كنت في «**المصابيح الزرق**» روائياً، فقد كنت في «**الشراع والعاصفة**» وما بعدها ملحمياً بكل معنى الكلمة. وهذا هو مرد سعادتي وشقائي في آن واحد.

● كيف تفسّر المسافة الفنية الهائلة بين روايتك الأولى «المصابيح الزرق» وروايتك الثانية «الشراع والعاصفة» برغم أن سنتين فقط تفصلان بينهما من حيث الكتابة (لا النشر طبعاً)؟ يحار القارىء في تفسير هذا الفارق الكبير بين رواية يتعثر فيها الخيط القصصي من دون غاية محددة بين الشخصية الرئيسية والتطور الحدثي، والشخصيات الأخرى، والوصف لمدينة سورية خلال الحرب وتحت الاحتلال... هذا من دون الحديث عن الخطابات الايديولوجية المقحمة إلى حد التعسف، من ناحية، وبين رواية تنتظم وفق بناء شديد الصرامة، والدقة، والشفافية في آن واحد... رواية تشتمل على أكثر من مستوى، وتتيح أكثر من قراءة كل منها تملك مسوغها الخاص بها، من ناحية أخرى.

●● ليس من عريس، ليلة الدخلة، يظل في الأيام والأشهر التالية، على خشيته وضآلة تجربته نفسها. إني لم أكن عريساً، والرواية لم تكن امرأة. لكن، من يستطيع أن يزعم أن حب المراهقة مثل حب استواء الرجولة؟!

لقد علمتني «المصابيح الزرق» شيئاً نافعاً، وهو النظر إلى البناء الروائي نظرة شمولية، وإلى المدينة نظرة مقيم لا سائح، وإلى البحر نظرة بحّار لا مسافر على ظهر سفينة في هدوء البحر وفي الدرجة الأولى، وكل دوره أن يغازل زميلته في السفر وفي يده كأس من الويسكي. كذلك علمتني أن أعتصر الكلمة، وأن أرفض العبارة الجاهزة، والحوار المسطح الذي يومىء فيه السؤال إلى الجواب... وإذا كنت في «المصابيح...» قد كتبت حياً بعينه هو حي القلعة، فقد كتبت في «الشراع...» المدينة، والبحر، والنفس الإنسانية، لذلك صرت، وجوداً، أصغر من البطل الذي أعطيته وجودي، صار «الطروسي» خالقي بعدما كنت خالقه الأدبي.

لقد كان عليّ، وأنا أملك كل تلك المعاناة، ولا تنقصني اللغة والشاعرية والقدرة على الإيقاع والتشويق، أن أكتب «الشراع» قبل «المصابيح»، فالدفقة الأولى هي كالموجة البكر، كنداء الغابة المسحورة؛ لكنني فعلت العكس، كأنما كنت في ذات نفسي أمارس ذلك الإحساس الذي يمارسه من ينشر مجلة أو جريدة جديدة: فهو يبدأ بالنسخة الصفر، ويرى إليها متفحصاً ليدرك نواقصها ومعايبها.

وفي وسعي، حيال هذا السؤال، أن أعطي هذا الحكم: كتبت «المصابيح» وأنا عاقل، وكتبت «الشراع» وأنا مجنون. وقد أفدت من هذا الفارق النفسي بين الروايتين، وتعلّمت ألّا أكتب وأنا أمام الورقة البيضاء المعذبة إلّا وأنا غيري في حياتي اليومية العادية، غيري إلى درجة أنه، من دون أن تخالجني رعشة شهوة كالتي تأخذ الرجل وهو

يمهد مضجعه بانتظار تلك التي ستستلقي عليه، لا أستطيع أن أخط حرفاً.

مؤسف. لا أصلح للتنظير. في رأسي أفكار، ولكن لا أعرف صياغتها بالكلمات، ولا التعبير عنها بالقول. وهكذا أكتب وألعن الكتابة في آن. وأكتب وأنا ألعن الحكمة في الكهولة، أمام ذلك التفجر العفوي الذي كان في الشاب...

لقد كانت «**الشراع والعاصفة**» قصيدة بحرية على فم شاعر بحري، قذفته الأمواج إلى اليابسة كي ينشد قصيدته ويعود إلى مملكة أبيه في القاعات السحيقة، لكن والده البحري نسيه، أو أراده سفيراً دائماً للماء على اليابسة... وبمقدار ما يرسم من معالم البحر على الورق، يمزق الوالد البحري أوراقه، ويصيح به في نداء لا يسمعه، هو: أعد من جديد!..

تراني، مثل «كاترين الحلوة» في «**المرفأ البعيد**»، أعود إلى مملكتي البحرية؟ من يدري. قد يكون البحر لحدي كما كان مهدي. وعندئذ تنغلق الدائرة التي كنتها في رواياتي.

● لنتوقف قليلاً عند «الشراع والعاصفة»، إذ اريد ان أتطرق معك إلى جانب استوقفني مطولاً اثناء دراستي للرواية. من الممكن القول إن الرواية تقص مشروع «الطروسي» للعودة إلى البحر الذي اضطر للابتعاد عنه بسبب غرق سفينته. هذا المشروع كان يسوّغ الرواية، يسوغ، أيضاً وفي الوقت ذاته، شخصية «الطروسي» على النحو الذي صُوّرت وفقه على امتداد معظم صفحات الرواية (فيما عدا نهايتها).

ـ من هو، في الحقيقة، بطل الرواية؟

ـ ما الأهمية التي توليها شخصية «كامل» بالمقارنة مع تلك التي أضفيتها على «الطروسي»؟

ـ هل تستقيم الرواية، في رأيك، من دون شخصية «كامل»؟

ـ لو انك وضعت حداً لطموح «كامل» ضمن الرواية، وهو الطموح المتمثل في أن يصير مصدر القيم الذي يعتمد عليه شخص «كالطروسي»، أوَلا تصير الرواية أكثر انعتاقاً، وأغزر ايحاء، واشدّ اختلافاً ـ ايجابياً ـ في دلالتها؟

●● «الطروسي» ليس فوق الطبقات... لا أحد فوق الطبقات، وهذا قانون علمي. غير أن الطبقات تكون متداخلة في بعض المجتمعات التي لم يتم الفرز فيها بعد... «الطروسي»، باعتباره صاحب «المنصورة» التي غرقت، كان بورجوازياً صغيراً، يملك كل تطلع البورجوازي الصغير إلى الملكية: المركب من جديد، وهو يسعى إلى الانتصار على البحر. والرمز هنا، وفق السياق التاريخي، واضح. فالبورجوازية الصغيرة كانت تتطلع، اجتماعياً، إلى الانتصار على الاقطاع والرأسمالية ذات الانتاج الكولونيالي. وروح المغامرة في اقتحام البحر، هو روح المغامرة في اقتحام حصن الاستعمار والاستيلاء عليه. وفي هذا السياق فإن البورجوازية الصغيرة كانت تحتاج إلى حلفاء من صف التقدم، وهذا هو سبب اللقاء بين «الطروسي» و«كامل». ذلك أن «كامل» ليس إلا عبد القادر في «المصابيح...»، واللقاء بين هاتين الشخصيتين الروائيتين ليس مفتعلاً ولا قسرياً. وكل شيء كان يتم وفق السياق الذي أعطى بدوره دلالته من خلال الحدث. فقد عاد «الطروسي» إلى البحر شريكاً في مركب، وحكمت الكتلة الوطنية وحزب الشعب في بداية الخمسينات شريكين في مؤسسات دستورية واحدة. والرواية لم تكن مؤدلجة بصورة مسبقة، لكن الايديولوجية، بكل ما فيها من عدم النقاء، أي بما فيها من اختلاط بين ايديولوجية قديمة غاربة، وايديولوجية جديدة طالعة، تمثلت في الرواية وأعطت دلالتها الروائية... «كامل» لم يكن سُلّم قيم أخلاقية، كان بداية وعي

اشتراكي، وهذه هي المسألة. ولم يكن له من تأثير على «الطروسي» إلا بمقدار ما كانت الاشتراكية، في صيرورتها التاريخية، نضالاً في سبيل التحرر الوطني في الخمسينات.

إن شخصية «كامل» هي ظلال، في الخلفية الشجاعة، لبحّار يريد أن يثأر من البحر، لكنه مقيم على البر اضطراراً. إنه، في هذه الإقامة، محمول على أن يستقبل الناس، وأن يسمع منهم، وأن يلاحظ الفرق بين قولهم وسلوكهم... وفي تلك الفترة من تاريخ سوريا، إذا كان ثمة أمثال «الطروسي» من الوطنيين الذين هم من دون معرفة ولا فلسفة، أو «على الناشف» كما عبّر «الطروسي»، فإنه كان هناك أيضاً، دبيب وعي لم يعلن عن نفسه إلا في اشارات حية بسبب من التيار العام المضاد وتراجع الجيش الأحمر أمام الجيوش الهتلرية وبدايات التشكل المعرفي، أي في بداية طرح، وكذلك تقبّل الفكر الاشتراكي. وفي مقابل تجمّع الكتلة الوطنية وتجمع الكتلة الشعبية التي تمثل الرأسمالية، كان هناك تياران: أحدهما عمّالي - فلاحي - مثقف ثوري، يعطي أذنه لهمسات الاشتراكية العلمية، والآخر بورجوازي صغير يحاول أن يشق طريقه بين قطبين: اقطاعي ورأسمالي كولونيالي.

هذه الأرضية الاجتماعية للرواية، ما كانت لتكتمل أو تستقيم في تعبيرها عن واقع تاريخي بغير شخصية «الأستاذ كامل»، ومن دون طموحه المحدد بدقة لأن يكون له رأي بين الآراء، رأي في مجابهة الرأي الذي هو مع المحور (ألمانيا - إيطاليا - اليابان..) وإذا كانت شخصية «كامل» باهتة، فلأن دوره، في حدود المرحلة، كان باهتاً، كان صوتاً خافتاً يحاول أن يُسمع. ولا أجد أن الرواية كانت تستقيم أكثر، أو تنعتق أكثر لو حذفنا هذه الشخصية. إنها البُعد الثالث، المستقبلي في الرواية. وهي التي تعطي للنضال ضد فرنسا وضد

الاستبداد والظلم وجهته الصحيحة من دون افتعال ولا صراخ.

● لأوضح ما كنت اعنيه بسؤالي السابق بصيغة اخرى. كان اعجاب «الطروسي» بـ «كامل» اعجاباً بتحقق التطابق الكامل بين السلوك والعقيدة... لكن «كامل» كان، هو الآخر، معجباً بالطروسي، «الطروسي» في الحقيقة قوة طبيعية، إنسان فياض بكل ما تعني كلمة الفيض هنا من معاني وايحاءات. «الطروسي» هو الطبيعة. أما «كامل» فهو تنظير للطبيعة وتشذيب لها. وبما أن هذا العمل القصصي «الشراع والعاصفة» كان ملحمة، او أريد له أن يكون ملحمة وتمّ بناؤه على هذا النحو؛ سوى أن الوصول بالعلاقة بين «الطروسي» و«كامل»، علاقة الاعجاب المتبادل بينهما، إلى درجة الحد من شخصية «الطروسي» المنعتقة هو الذي كسر المسار الملحمي في هذا العمل ليحوله إلى رواية، بل وإلى رواية مبسّطة... قد تكون شخصية «كامل»، من وجهة نظرك، ضرورية. لكن ما ضرورة منحها هذا الدور الذي لا يمكن أن يكون دورها الحقيقي حتى في تلك المرحلة؟

●● إنني مسرور بهذا النقاش الذي يبغي إجلاء الحقيقة. لا أدافع عن روايتي أبداً بقصد التأكيد على أنها مكتملة. ليس هناك شيء مكتمل، ولو اكتملت الأشياء لما احتجنا للعمل. لكن عندي ملاحظتين: الأولى، هي أن ماركس وإنجلز، عندما تحدثا عن بلزاك قالا: لقد عرفنا من بلزاك عن البورجوازية ودورها أكثر مما عرفناه من كتب الاقتصاد. لقد فضح بلزاك البورجوازية في عصره بدون وعي. لكن علينا نحن أن نفضحها بوعي. والوعي لا يناقض الموهبة، بل يزيدها تألقاً وقدرة على الإبداع. أما الثانية فهي أنني سعيد لتشبيهك «الطروسي» في عنفوانه ورجولته بالطبيعة. لكن للطبيعة فصولها الأربعة. قد يكون «الطروسي» أصل العربدة والشتاء والعاصفة. لكن الطبيعة بلا أنسنة لا معنى لها. تبقى الطبيعة ميتة من دون أنسنة. بهذا المعنى كان «كامل» يحاول أن يخلع على «الطروسي» فعل أنسنة لا فعل وعي. «الطروسي» إنسان معذب، له ثأر مع البحر

ويريد أن يعود إليه، لكنه مضطرب. وأفترض في المناضل أن يكون، بقدر ما تسمح له تجاربه وقراءاته، عالماً نفسياً. وكان «كامل»، في حدود هذه المعرفة، عالماً نفسياً. لقد وجد أن «الطروسي» لا يُشفى إلا بالعودة إلى البحر، فقال له: «امض، فقد خلقت للجة. من البحر خرجت وإلى البحر تعود. فشفاؤك لن يكون إلّا فيه» هذا الفعل أضفى على الطبيعة المتجسّدة في «الطروسي» فعل الأنسنة. بالمقابل، هناك كثير من الأشياء التي يمكن أن نرى فيها جانب الوعظ الأخلاقي. مثلاً في نهاية الرواية كان «أبو محمد» يريد أن ينزل البحر مع «الطروسي»، لكنه كان يخاف البحر. فالإنسان القديم يخاف الجديد، وكان البحر جديداً بالنسبة إليه، وفكّر «الطروسي»: ماذا يفعل به؟ كيف يحفظ حياته؟ ثم يؤمّن شيخوخته؟ وخلص إلى أن هذه مهمة المجتمع وليست مهمته. إذا كان هناك وعظ فإنه يتمثل في هذه العبارة. إذ الكلام لا يستقيم ومفهوم «الطروسي» ورؤيته، وأشعر هنا أن تدخّلي كان غير مبرر، بل كان يجب أن يأتي في شكل آخر. وإني آسف لهذا التدخل. أما «كامل»، فإنه لم يتدخل بشكل وعظي أبداً. كل ما فعله أنه قال «للطروسي» اذهب وتجدّد مع المغامرة. وهذا ليس فعلاً أخلاقياً.

● في روايتيك الأولى والثانية كان الإطار التاريخي واضحاً، محدداً بدقة داخل الرواية ولا يحتاج القارىء إلى بذل جهد لكي يعرفه. لكنه يبدو في الرواية الثالثة «الثلج يأتي من النافذة» غائباً ـ في الظاهر ـ ومع أنه موجود فعلاً (إذ يمكن بعملية حسابية بسيطة تحديد سنوات أحداث الرواية) فإن أهميته تكاد تكون ثانوية، بل شطحة لا واعية ولا إبداعية، نظراً لأنه لا يضيف، بوجوده، معنى آخر على الدلالة الشاملة للرواية، بمَ تفسّر ذلك الآن مع العلم أن الرواية كُتبت في أواخر الستينات؟

●● المسألة لا توضع على هذا الوجه. تغييب الإطار التاريخي

الـذي هو سنـوات الخمسينات، سنـوات حلف بغداد ومبـدأ إيزنهاور والمشاريع المشابهة، هي مهـاد تاريخي لا يمكن أن تُفهم روايـة «**الثلج يأتي من النافذة**» دونه. إن الـرواية تـريد أن تقـول شيئاً بسيـطاً: هل يكفي، في النضـال، أن نقول ولا نعمـل؟ أي أن ننظر ولا نمـارس. المثقفـون، غالبـاً، قوّالـون عن طـريق الكلمـة أو اللوحـة أو النغم، لكنهم، حين يريدون ممارسة أقوالهم عـلى شكل أفعـال، يصطدمـون بالواقع، وكثيرون هم الذين يتحطمون على صخرته ويتناثرون رذاذاً. «فياض»، من خلال العامل «خليل»، فهم، وبقسوة، هـذه الحقيقة، فناضل لاجتياز الصراط بين الجحيم والفـردوس. وهذا سبب عـذابه ومعاناته. لكنه، في المـآل، يُدرك أن عليـه أن يمارس أقـواله، يكتب نضـاله، يعـود بـه إلى مصـدره، إلى أرضـه. ولهـذا عـاد إلى دمشق، صارخاً: «وداعاً للغربة! ولن أهرب أبداً».

لذلك فإن الإطار التاريخي هنا ليس شطحة، ولا زائدة. إنه نسيج الـرواية ومن إبـداعيّتها إذا جـاز الكلام عن فنّيتهـا. وهو ليس وعيـاً فقط، بل هو درس في الـوعي ودرس في التطابق بـين القول والسلوك لكل مثقف ثوري.

● يخيل إلي أن شخصية «فيـاض» على النحـو الذي قُـدمت به في روايـة «الثلج يأتي من النافذة» تكاد تكون انتقام «الطروسي» ـ كبطل روائي ـ من «كامل»، وهـو انتقام يأتي مباشرة ومن دون تأخر نحن هنا أمام مثقف ـ شأن «كـامل» ـ تـرغمه الحياة على إعـادة صياغـة مفاهيمـه النظريـة بدءاً من لحم ودم التجـربة... كـان «الطروسي» هو التجربة، هو الحياة، هو الطبيعة، وكـان «كامـل» هو المفهـوم، هو الطبيعة المصنّعة.. أريد أن أقول لقد غلب طبع حنا هنا تطبعه...

●● لم تنجـر روايـة «**الثلج يـأتي من النـافـذة**» إلى فكـرة انتقـام «الـطروسي» عن طريق «خليـل»، من «كامـل»الذي هـو مثقف مثـل

«فياض». «الطروسي» كان تجربة شعبية صادقة وغير واعية، و«خليل» كان تجربة عمّالية واعية. أي أن ما فعله «الطروسي» بغير وعي، فعله «خليل» بوعي. وكلا التجربتين كانتا، في شرطهما الاجتماعي والتاريخي، ضروريتين لسيرورة الرواية. إن طبع المؤلف، حتى ولو كانت فيه ظلال من «فياض»، لا مكان له في الحدث الذي تناول موقف المثقف الثوري أمام التجربة النضالية. وسيكون تعسّفاً شديداً أن نقول إن «الطروسي» أو «خليل» كان تجربة، و«كامل» أو «فياض» كان مفهوماً. فالتجربة هي مفهوم في الوقت نفسه، والمفهوم هو تجربة، ولا انفصال. وقد رأينا كيف تطورت تجربة «الطروسي» إلى مفهوم في اقترابه من «كامل» حول مسألة النقابة لعمال الميناء، وكيف تعمّقت مفاهيم «فياض» حتى صارت تجارب نضالية عملية. طبعاً، عند كتابة الروايتين لم يكن التخطيط الذهني قد تحدّد في الاطارين المذكورين، لكن امتلاك الحس التاريخي يتيح للكاتب أن يعطي مصائر أبطاله نهاياتها المتساوقة مع الخط العام.

● تغلق رواية «الثلج يأتي من النافذة» دائرة بدأت مع الرواية الأولى، وتفتتح رواية «الشمس في يوم غائم» ـ وهي روايتك الرابعة ـ مرحلة أخرى جديدة على صعيد الأسلوب، والتناول، وكذلك وفي الوقت نفسه المضمون... هل لك أن تحدثنا عن الكيفيّات التي تمّ بها هذا التحول من مرحلة إلى مرحلة أخرى؟

●● لا شك في أن «الشمس في يوم غائم» تبدأ مرحلة في الأسلوب، لكنه أسلوب، متجدّد.. الشاعرية تبرز هنا، الجملة القصيرة، الموحية، الإيقاع السريع، العمق في التناول والتحليل، إضافة إلى ما هو جوهري، وهو الرمز والأسطورة. لكن التحوّل تمّ في الإطار الجديد لمضمون جديد. وكما قلتُ سابقاً، فإني لم أقف على ضفة النهر الأخرى، لكنني دفعت قاربي أكثر في خضم التيار.. إن

مرحلة «الشمس في يوم غائم» هي مرحلة تعدّد المستويات في القراءة كما أشارت الدكتورة نجاح العطار في مقدمتها، لكن «الشراع والعاصفة»، كما تقول أنت في سؤال سابق، تُقرأ على أكثر من مستوى أيضاً، وهذا يدل على تطور في العمق، تطور عمودي أكثر مما هو أفقي . . .

● انت تعلن في نهاية رواية «الياطر» عن جزء آخر متمم... لكنك تعكف على رواية اخرى مختلفة تماماً، فكتبت سيرة ذاتية روائية في جزءين، لتعود إلى عالم البحر والبحارة في ثلاثية تتابعها هذه المرة على مدى ثلاث سنوات حتى تنجزها... هل ثمة ضرورة خارجية أملت عليك هذا التوقف عن إكمال مشروع بداته.. أم أن هناك أسباباً خاصة بك؟

●● الجائع، حين يوضع أمام مائدة غنية يود أن يلتهم كل الأطباق، وأول ما يفعله هو أن يتذوّقها كلها، وبكل ما فيه من نهم. أنا انقطعت، بسبب التشرد القسري، عشر سنوات عن الكتابة. ولما عدت إليها كنت كالجائع أمام المائدة، ينتقل من طبق إلى آخر، ثم يعود، من جديد إلى طبقه الأول كأنه لن يحصل على مائدة بعد ذلك أبداً.

بعد «المصابيح» و«الشراع» توقفت عشر سنوات. اختزنت طاقة كبيرة لتجارب كثيرة، شديدة التنوع. واستيقظت في أعماقي الهاجعة ذكريات بعيدة، كلما استأنفت الكتابة الروائية كنت في حالة اندفاع، تفجر، سباق مع الزمن، مع العمر، مع الأحداث والشخوص. وهكذا بدأت في العمل في عدة روايات دفعة واحدة. . . هذه المرحلة انتهت الآن. لقد مرت العاصفة. البستاني يعود إلى أغراسه ومساكبه، ويعمل بهدوء لاتمام كل ما بدأ. . .

أخطط الآن لإكمال سيرة عائلتي التي تأتي سيرتي الذاتية من

خلالها. وسأكتب رواية هي تتمة لـ «المستنقع» ورواية هي تتمة لـ«الياطر» وجزءاً ثانياً من **«هواجس في التجربة الروائية»**. . . لديّ مشاريع كثيرة، لكنني أتعلم الأناة، لجم الاندفاع، لجم نفاذ الصبر. ومن يدري، إذا خان العمر ظلت الأشياء في الذات، وفي هذه الحال أوفّر على النقاد والقراء عناء متابعتي على درب الجحيم. . .

● الحقيقة أن سؤالي ينطلق من افتراض أن كل عمل أدبي إنما هو جواب عن سؤال، حل لمشكلة، أو تعبير عن همّ راهن. ومن ثم فإنني أحاول أن أجرّك إلى موقع الناقد المؤرخ إزاء أعمالك نفسها حين أسألك عن الحدث، أو الشاغل، أو الهمّ الذي جعلك تكتب «الشمس في يوم غائم» عام ١٩٧١، ثم «الياطر» في ١٩٧٢ ثم، بدلاً من أن تتابع هذه الرواية الأخيرة انتقلت إلى عوالم مختلفة تماماً في «المستنقع»... هل لك أن تفعل؟

●● الواقع أني لستُ من أنصار أبي العلاء المعري في تشغيل العقل. العقل مرن ومخادع، مستعد لأن يبرر لك كل ما تريد. . إنني لا أتكلم عن الأشياء التي هي وراء عقلي. وربما لا يساعدني لاوعيي على قول شيء آخر غير الذي قلت. إن ما قلته هو في منطق الوعي المحدود بالعقل. لقد بدأت عدة روايات. وكنت أبدأ رواية ثم أتركها لأعمل في أخرى. ثم بعد ذلك، وجدت أن جميع هذه الأعمال قد كتبتها من تجاربي. لقد مرت سنوات، ولا أستطيع في الحقيقة أن أتذكر الآن الدافع النفسي في لحظته الراهنة الذي جعلني أترك رواية لأذهب نحو رواية أخرى، يعيش الروائي وفي ذاته أحداث وشخوص، كل منها يقف في جانب من الدماغ يطلب الاذن بالخروج، ومن عادتي أن أهدىء من روع شخوصي الطاغي. أن أعلّمهم الصبر حتى يأتي دور كل منهم. ولكن من يستطيع أمام قرع امرأة كامرأة القبو في «الشمس في يوم غائم» أن يقاوم. في تلك اللحظة كانت هذه المرأة هي التي سيطرت عليّ وصرفتني عما سواها.

وللمرأة في حياتي شأن كبير. إذ حين تطلب المرأة، ترتد كل الـطلبات الأخرى إلى وراء. ولعل ذلك هو الذي دفعني إلى أن أكتب **«الشمس في يوم غائم»**، وهو نفسه الذي دفعني إلى أن أكتب **«الياطر»**. وأرسم «شكيبة»، هذه المرأة العجيبة التي حـوّلت «زكريـا المرسـلي»، نصف الإنســان ونصف الـوحش، إلى إنســان حقيقي، بعـدمـا فجّــرت إنسانيته. وربما كان هناك سبب آخر. ربما كنتُ، في هاتين الروايتـين **«الشمس في يوم غائم»** و**«اليـاطر»** أستجيب، في آن واحـد، إلى نداء البحـر ونداء الأرض. مـا أشعره الآن، في عقـلي الواعي، أنني كنت كـالمحموم أشتغـل، وأكتب. وليت هذه الحمى قـد دامت ودام هـذا الانـدفاع الشـديد. تلك مـرحلة مرت مـع العمر. مـاذا أقول لـك؟ تعرف أنني أعطي للحياة أهمية كبرى. ولا أخفي عليك أبـداً أنني من أنصار الانتحار. بعبارة أخرى: الحياة هي امرأة. وأنا أعرف ان المرأة لا تـديـر لـك ظهـرهــا إلا لسببـين: نقص في شــمائلك أو نقص في فحولتك!. والحيـاة كذلـك. هذه القحبـة التي اسمها الحيـاة، أنا لا أريد أن تدير لي ظهرها. بل أريـد أن أكون أنـا من يديـر ظهره لهـا. لذلك أفكـر كثيراً في ألا أجعلهـا تفارقني، بـل أقول لهـا: قفي، إنني مـودع، وإنني راحل. وإذا لم أكن قـد فعلت حتى الآن فليس السبب أنني لم أفكـر في ذلك. وبـرغم أنني أدرك أن فكرة الانتحـار هـرب، وتخلّص، وأعـرف أن حبيبي وشاعـري **ناظم حكمت** كـان ضدهـا، فإني أشعر أنني لا أطيق أن تطاردني الحياة بعدما طاردتها طويلاً. بهذا المعنى، أريد أن أقول إن الحياة هي المرأة الأكثر قدرة على استدعائي، على استثـارتي. لا في جانبها المنـطفىء، بل في جـانبها المشتعـل، في المـرأة، في البحر، في الغـابة، في المغـامرة، في الـوقـوف عـلى حـافـة الخـطر. وإذا كانت مقـابلتنا الأولى التي أجـريتهـا معي قبـل سنـوات عديدة، في بداية السبعينات، قد لاحظت روح المغامرة عندي، فـإني أزعـم لنفسي بأنني سأستمر في روح المغامرة. وحين يحـول العمر دوني

ودونها لا يبقى مني إلّا جثة تنتظر من يدفنها. لا أستبعد هذا المصير. إنني أريد في الحقيقة أن أقول للحياة وداعاً في اللحظة المناسبة. وإذا لم أفعل سأكون قد جُننت، لا أكثر ولا أقل. أريد أن أقول بعد هذه الاستفاضة أنه ربما كانت المرأة، المتمثلة في الحياة، وفي البحر، وفي الغابة، وفي الخطر، وفي الموت الذي هو وجه آخر للحياة، هي التي أغرتني بأن أدع سيرة عائلتي لأكتب أعمالاً أعتبرها، وربما اعتبرها الآخرون، أقرب إلى الملحمية. □

أجرى الحوار: بدر الدين عرودكي

(مجلة «اليوم السابع»: ١٨/حزيران/ ١٩٨٤)

٨٤/٨/١

ـ الروائي خالق الحياة لشخصياته .. وفي رواياته

■ ربما يخيّل للمرء أن القارىء العربي لم يعد بحاجة إلى من يعرّفه بحنا مينه، بعد أن أعطى ما يربو على خمسة عشر كتاباً، فاقت بعدد طبعاتها انتاج أي كاتب عربي آخر بعد نجيب محفوظ، بل إن الحفاوة العالمية بأعماله قد تجاوزت أوهام البعض عن مسألة التكريس أو التبخيس، فبعد ترجمة العديد من أعماله للروسية، يقوم عدد من دور النشر الفرنسية بترجمة عدد من أعماله، وإن عدد اللقاءات والمقابلات في الصحف والمجلات العربية التي تمت معه تعزز هذا التصور.

وعندما ارتأت مجلة «النهج»، فتح حوار مع حنا، راودتني رغبة المجابهة الحوارية معه، لكي يقول كل شيء للقراء في هذا الحوار.

إلا أن هذه الرغبة سرعان ما تلاشت، منذ توجيه الأسئلة الأولى له، فإذا به يتكشف عن أسرار ذاتية وإبداعية، هيهات لأية مقابلة أو لقاء أو مجابهة أن تستنفدها، وإذا بي أكتشفه من جديد على الرغم من المعرفة الطويلة به نسبياً.

حنا كالبحر الذي عشقه، في بساطته ووضوحه وعمقه وغضبه وعمق أسراره، وإذا كانت رحلة عمر حنا الابداعية كلها لم تقف على استقصاء واستنفاد عالم البحر، فيبدو لنا أن العديد من الدراسات واللقاءات والحوارت ـ حتى الحاد منها ـ لن تقف على استقصاء واستنفاد عالم حنا ـ

عبدالرازق عيد□

● عرف الأدب السوري الحديث الرواية، قبل أن يكتبها حنا مينه، فهل هناك عناصر اتصال بين تجربتك الروائية، وبين الانتاج الروائي السابق؟ إذا كان هناك اتصال فما هي أشكاله؟ وإذا لم يكن فما هي مصادر تكوين تجربتك الروائية عربياً وعالمياً؟.

●● الذي أذكره من الأدب الروائي السوري قبل تجربتي الروائية لا يتعدى اثنين: الرواية الرومانسية التي كتبها شكيب الجابري، وكانت بعيدة عن الجو المحلي، وعن البيئة، ولو أردتَ أن تبدّل الأسماء العربية فيها، لكان بالإمكان ردها إلى البيئة الغربية، وهذه الروايات قرأتُ عنها ولم أقرأها، أما القسم الروائي الثاني فهو التاريخي، وكان يكتبه المرحوم معروف الأرناؤوط، ولم يكن يعنيني، ولهذا لم أقرأه أيضاً، إنني آسف لهذا الاهمال، سواء بالنسبة لروايات الجابري والأرناؤوط، أو من سبقهما من كتّاب الروايات القديمة نسبياً، مثل فرنسيس المراش وغيره، لكنني أقرّر الواقع، بصرف النظر عن الاعتبارات الأخرى، ومن هنا أستطيع التأكيد، أن ليس من اتصال بيني وبين الروائيين السوريين الذين سبقوني، ولم أكن، عند بدايتي الروائية، إزاء أيّ تحدٍ من الغير، أو أي تأثير مباشر أو غير مباشر. والسبب، إذا كانت الذاكرة صادقة، هو أنني لم أكن مغرماً بالقصص التاريخي، رغم أنني قرأت روايات جرجي زيدان، ولم أهتم بالتاريخ أو أستلهمه أو أتأثّر به بأي شكل، وكنت، منذ نشأتي، معنياً بالواقع، معنياً بالحي، بالمدينة، بالبيئة، وعنها كتبتُ كثيراً من القصص القصيرة في صحف سوريا ولبنان، وكلها ضاعت، لعدم اكتراثي بها، هذه الصفة القبيحة التي ما تزال تلازمني، وخاصة بالنسبة للنقد الأدبي الذي يُكتب حول أعمالي، ويسألني عنه الدارسون، ويطلبون شيئاً منه، ويكادون لا يصدقون أنني لا أكترث

بما يُكتب، ولا أجمعه، وأكتفي بقراءته، وأفيد مما فيه من ملاحظات، ثم يضيع لإهمالي، وكذلك لجهلي، كيف تكون الأرشفة؟ ولماذا يجمع الناس أشياءهم ويؤرشفونها؟

الحقيقة أنني لم أقرر، ولا بأية صورة، أن أكون أديباً أو روائياً، لم أكن مقتنعاً بنفسي، وما زلتُ كذلك، وكثيراً ما قلت إنني من الهواة أكثر من كوني من المحترفين، ولا أذكر انني قرأت كتاباً لي بعد أن طُبع، أو استمعت إلى مقابلة اذاعية أجريتها، أو حضرت فيلماً سينمائياً مأخوذاً عن إحدى رواياتي، ذلك أنني أعرف شعور الاستياء الذي سأخرج به، لذلك أوفّر النكد على نفسي.

طبعاً لا شيء يخرج من لا شيء، تلك مقولة فلسفية يونانية معروفة، وفي تأثّري بالمذهب الواقعي كان لي اتصال **بنجيب محفوظ** من الروائيين العرب، **وبغوركي** من الروائيين العالميين وحين بدأت كتابة روايتي الأولى «**المصابيح الزرق**» لم يكن لي أي إلمام، بل اطلاع، على نظرية الرواية، أو تقنيتها أو مفهومها. لقد «خبّصت» دون دليل ولا مرشد، ولم يكن حولي من أستشيره وأنا حلّاق، وليس في عائلتي من يكتب ويقرأ غيري. وقد كان طموح أمي أن أفكّ الحرف، وعندما حصلتُ على الشهادة الابتدائية، كان تحصيلي المدرسي قد انتهى، وصار عليّ أن أكسب خبزي، وأن أساعد عائلتي.

لقد دوّنت كثيراً من وقائع حياتي في روايتي «**بقايا صور**» و«**المستنقع**» والشيء البارز، الذي كان سائداً في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، أن أحداً لم يكن يقرأ أو يكتب في القرى والأحياء الفقيرة التي سكناها، وكان لي أعمام في اللاذقية، وكنا نحن في السويداء، ثم ريف ارسوز، وبعد ذلك في اسكندورنة، ومضى

١٤ عاماً ووالدي لا يجد من يكتب له رسالة لأخويه، وذات يوم وقع على «كاتب» فجاء به إلى البيت، وأوْلم له وليمة، وطلب مني ذلك «الكاتب» ورقة وقلماً، وزعم أنه يكتب ديباجة الرسالة، وبعد المائدة وعد بأن يعود لتبييض رسالته، لكنه ذهب ولم يعد، ولم يستطع أحد بعد ذلك، ولا أنا نفسي، أن نفك حروف رسالته اليتيمة، التي كان والدي يرغب في ارسالها من اسكندرونة إلى اللاذقية، ولا يطلب أكثر من السلام والكلام والسؤال عن «عزيز خاطركم».

وذات يوم جاءنا رجل يقال له الكوزي، وكان مصاباً بالوسواس القهري، وقد كتب لي على قفا باكيتة سيكارات عبارة من كتاب «المدارج» فلما قرأتها طوّح بيديه في الهواء، وصاح بوالدي «يلعن أبوك يا مينه، ابنك كلّم الورقة» ومنذ ذلك المساء الذي بكت فيه أمي من الفرح، صرت أكلمّ الورقة، وما زلت أقترف هذه الخطيئة إلى الآن.

وقد فُجعت بي أمي رحمها الله، لأنها أعدتني لأكون كاهناً، وكنت أتعلم في مدرسة أرثوذكسية، مديرها يفعل «السبعة وذمتها» وكان، في أوقات الصحو، يرندح في الكنيسة، وانتقاني مع بعض التلاميذ للترتيل أو ضبط الايقاع ـ الصوت، وهكذا صليت بما يكفيني كل حياتي، ويغفر ذنوبي وذنوب العائلة أيضاً. والطريف في الأمر، أن معلمي ذاك حين حضرتُ إلى دمشق عام ١٩٤٨، وعملت محرراً في جريدة «**الانشاء**»، فوجئت أنه أصبح كاهناً، ولا أدري على أي أساس، وأحسب أنه كان يعمل بقول السيد «المسيح»: «قليل من الخمر يفرح قلب الإنسان» وكان يصلّي بعين ويحدق بالمصليات بالعين الأخرى.

لم أتعلّم الفكر الاشتراكي بل عشته، أكلته مع الجوع، والعري، والخبز اليابس، والخبز مع الماء، ومع الشاي، ومع قطعة بندورة أو حبة عنب، وهكذا مثل النسغ الذي هو حصيلة هذا الطعام البائس،

صارت الاشتراكية نسغاً في جسمي من جراء حياة بائسة إلى أبعد حدود، وكان عمال الميناء والبحارة، في حي المستنقع في اسكندرونة، هم الذين تحدثوا معي عن الكومنستو والسنديكا و«الگريف» (الاضراب) وعن الفقر والغنى والعدالة وبلاد «المسكوب» وعن فرنسا وضرورة مقاومتها، وأعطوني بعض الكراريس. وبعد فترة سمعت أمي أنني أشتغل «بالبوليتيكا» فذهبت واشتكت إلى مدير المدرسة، ثم إلى الخوري، واستدعاني هذا إليه وقرأ بعض الصلوات على رأسي لطرد الشيطان منه، لكن شيطان الفكر كان قد صار في دماغي، وهكذا ضاعت صلوات «أبونا» سدى وتابعت قراءة الأشياء السرية التي كنت أحصل عليها، ورسمت المنجل والمطرقة على ورقة خبأتها وراء صورة العذراء المعلقة على الجدار، وصرتُ أفهم حكايات والدي في ضوء جديد، وتذكرت ذلك حين كبرت، وسمعت أن عمر فاخوري سُئل بعد أن اعتنق الفكر الاشتراكي: «هل قرأت كل ما في مكتبتك يا عمر؟» فأجاب: «نعم، وعليّ الآن، أن أقرأها في ضوء جديد».

إن أول ما يكتبه الإنسان، أو ما يجب أن يكتبه، هو عن حياته الخاصة، عن تجربته، ولم أشذّ عن هذه القاعدة، لقد خلقت، في أقاصيصي الأولى، من نفسي بطلاً، والعجيب أن هذا البطل الفقير، البائس، النحيل كغصن الزيزفون، كان عنهجياً في القصص، فهو يريد أن يناطح، ويصارع ويتحدى، ويغيّر الدنيا، وحين تسألني أمي «ماذا تكتب يا حنا؟» كنت أكذب عليها وأقول: «قصة القديس بولص» فترسم الصليب على صدرها وتقول: «يتمجّد اسمه، براڤو، لا تنسى أن تطلب منه أن يغيّر حالتنا التعيسة»، وهكذا كنت وأمي ننشد نفس الشيء: تغيير الحال، لكن أمي كانت تطلبه في السماء، وأنا أطلبه في الأرض.

بدأتُ بمسرحية ضاعت، وكانت من ثلاثة فصول، وكالعادة كنت بطلها، وفي مظاهرة كبيرة «فقعت» خطاباً استغرق فصلاً كاملاً، ولم تكن فيها بطلة، لأنني كنت خارج دائرة الحب، وغير مقتنع بنضال المرأة، وبعدها انصرفت إلى كتابة القصة القصيرة، وأول قصة نشرت لي في مجلة «الطريق» كانت بعنوان «طفلة للبيع» تتحدث عن فلاح أنزل بنته إلى المدينة ليبيعها، وهي تبكي وتتعلق بشرواله طالبة ألا يتركها غريبة وأن يعيدها إلى أمها.

بعد انتقالي نهائياً إلى دمشق، كتبتُ روايتي الأولى، وهي عن حي القلعة الذي كنا نسكنه في اللاذقية، وعرضت المسودة على المرحوم وصفي البني فقال لي: «جيد يا حنا.. قصة جيدة، بلا فلسفة» وقد أطربني مديحه، لكنني حزنت لأن القصة بلا فلسفة، أي دون طعمة كما خيّل إلي.

هذه بدايتي الروائية. حكيت في «المصابيح الزرق» حكاية حيّنا، وأفدتُ من والدي في القصة، وكان نجيب محفوظ، قد أصدر «زقاق المدق» وعبدالرحمن الشرقاوي رواية «الأرض»، وفجأة وجدتُ النقاد يتحدثون عن ولادة الواقعية، ويحشرون روايتي بين الروايات الواقعية، ومع الأيام تكرّستُ روائياً، وأحببت محفوظ والحكيم وديكنز وبلزاك، لكن الأكثر محبة كانا غوركي وهمنغواي، ومع ذلك لم أجرّب أن أقلد أياً من هؤلاء، وإن كان ثمة بعض التأثير الذي مارسه غوركي وهمنغواي ورضوان الشهال عليّ.

● لقد أشرت في حديثك إلى عمر الفاخوري، كما أنك ذكرت أن لرضوان الشهال تأثيراً عليك، ألا ترى أن هذه الأسماء التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ الفكر التقدمي لم يلقوا من التكريم والتعريف بهم للأجيال اللاحقة بما يناسب الدور الذي لعبوه، وأنهم الآن عرضة للنسيان؟. ألا ترى أن هناك تقصيراً عاماً لدى الباحثين

الماركسيين في الكشف عن مسار الفكر التقدمي، تاريخه ودور الرواد في تأسيسه وترسيخه؟. ما هي أشكال تأثير رضوان الشهال عليك؟. هل لها مساس بنظرية الأدب أم بنظرية المعرفة؟. وعلى اعتبارك على صداقة مع هؤلاء الرواد، فهلا حدثت القراء بعض الشيء عنهم؟

●● ثمة بعض التقصير مع هؤلاء الأدباء، لكن المثقفين اللبنانيين التقدميين كرموا عمر فاخوري بما يستحق، وأذكر أنهم بعد وفاته، ولمدة عشرين عاماً، ظلّوا يحتفلون كل عام بذكراه. ويذهبون إلى قبره حاملين الأزهار والكلمات. وقد اغتنوا بأفكاره، وكتبه، وكل ارثه من الملاحظات فنشروها، وعلقوا عليها، وسلطوا الأضواء على مصادرها ومعانيها.

أما رضوان الشهال، أمد الله بعمره، فإنه ما زال يعطي، في الرسم والكتابة على السواء، وقد أفدتُ من عمر نقده الاجتماعي والسياسي اللاذع، وسخريته المرة، ومن رضوان الشهال ايماءاته في القصة والرواية، فهو، من بين جميع الكتّاب العرب، تميز بقدرته على الايماء، في وقت كان فيه الأدب التقدمي أسير المباشرة والخطابية.

إن لرضوان الشهال أبحاثاً تقدمية مهمة جداً، وخاصة عن المتنبي، وله مجموعة قصصية فازت بجائزة سعيد عقل، وله رواية لم يتمّها، وينبغي الاهتمام بجمع ونشر كل ما كتب، غير أن هذا، في حياته المديدة إن شاء الله، يعود إليه.

وهناك أديب ومفكر آخر تقدمي هو المرحوم رئيف خوري، ويحسن أن تُنشر الأعمال الكاملة لهؤلاء المفكرين والأدباء في أقرب وقت، وأن تكون موضع اهتمام النقاد، تحليلاً وتعليقاً، وشرحاً ومتوناً تجعل قارىء اليوم قادراً على الالمام بالظروف التي صدرت فيها أعمالهم.

● يميل الباحث أو القارىء إلى استشفاف مظاهر ريادية بك في الرواية السورية، فأين تتجلّى هذه المظاهر، هل في تشكّل المنظور التاريخي بحكم رؤيتك الفنية والمعرفية للحياة والأديب؟ أم في تحرير هذه الرواية من أوهام مرجع المتخيل رومانتيكياً أو المتخيل تراثياً عبر تغييب الواقع في حضوره المعاشي؟. أم في تحرير اللغة الروائية من تأنّق الجزالة، وترهّل الانشائية العاطفية الهشة؟.

●● كان من حقّي، وُفق ما قاله النقاد، أن أزعم أن الرواية العربية السورية، في شكلها الفني، ولدت مع «المصابيح الزرق» وتأكّدت بالواقعية التي ستصير تياراً رئيسياً في الأدب العربي بعد أن انحسرت الرومانسية، وتزعّم عمر فاخوري هذه المدرسة فكرياً بكتبه الكثيرة، وأهمها، بالنسبة للواقعية، كتابه «أديب في السوق»، أقول كان من حقي، لكنني لا أستعمل هٰذا الحق، فالريادة الرومانسية سبقت، لكنها انطفأت دون أن تُشعل حريقاً يعطي حرارة ما. وقد لعب المنظور التاريخي الذي يحكم رؤيتي الفنية دوره بغير شك، إذ ليس مصادفة أن يكون الحي بطل أول رواياتي، وأن يكون النضال التحرري، والكفاح لأجل التقدم الاجتماعي، إحدى قسمات هذه الرواية، وأن يتراجع معها الوهم الرومانسي والوهم التراثي على النحو الذي كان سائداً، أي إعادة كتابة هذا التراث، كما عند الأرناؤوط، دون رؤية عصرية تعطيه إضافة ما أو بُعداً ما. ومع «المصابيح» صار للواقع المعاش حضور بعد أن كان مغيباً، وانتفت، إلى حد ما، الجزالة «البِشْرية» أو البلاغة «المنفلوطية»، وصار همّ اللغة أن تخدم القصة، وزال التقعّر من الحوار، وصار للوصف وظيفة، وليس هدفاً بذاته، وللمرادفات اللفظية ضرورة، وليس سياقاً مجانياً، وقد عاب عليّ بعضهم، في بداية الخمسينات، أنني أكتب بلغة بسيطة، وظلّ بعضهم الآخر، مثل الصديق بديع حقي، يأخذ عليّ أنني لا أكتب، ولا أستطيع أن أكتب، مثل لغته في روايته

«**جفـون تسحق الصور**» لكنني غـير ممرور من هـذه الناحيـة، فقديمـاً تحدّى **مصطفى صادق الرافعي طـه حسين** بـأنه لا يستـطيع أن يكتب مثل لغته المنحوتة نحتاً، فأجـابه **طـه حسين** انني أكتب لـزماني وبلغـة زماني، وأرفض التكلّف والنحت والكلمات القاموسية.

وتقريراً للواقـع، أذكر أن بعض القـراء معجبون بلغتي الـروائية، حتى أن بعضهم يسـألني كيف حصلت عليهـا، ومن أيـة كتب، وعن أي أستاذ أخذتها، وكم بذلت من الجهد والتعب، وأقول جـاداً: «لا أدري». أنـا لم أبذل جهـداً. لم أتعب. لم أتلقَّ دروساً عنـد أستاذ.. لغتي مثل حظي، مكافأة من السماء.. إن الواقـع يعطيني كـل شيء، فحـين أكتب عن البحر، أو الغـابة أو الـذات، فإن مـواضيعي هـذه تعطيني لا الشكل الفني الملائم وحده، بـل اللغة المـلائمة أيضـاً. إن الأناقة والشاعريـة، واللغة الـرائعة التي تحـدث عنها **الـدكتور سهيـل ادريس**، في حديثه عن «**حكاية بحار**» هي لغة البحـر، لغـة الملحمـة البحرية التي هي أكبر من كل الملاحم، وهي قصيدة بذاتها.

● أليس في روايتك الأولى «المصابيـح الزرق» بعض مظـاهر الانشراخ بـين لغة انشائية تستمد مرجعها من ذات رومانتيكيـة، وبين واقـع يستدعي لغـة تحققه في علاقاته الموضوعية؟

●● نعم ثمة شرخ في لغة هذه الرواية، فقد كنت قليـل الخبرة في تـوظيف الوصف لخدمـة السيـاق، في هـذه الصفحـة أو تلك، لكن الرواية، ككل، تحقق لغة الواقع في علاقاته الموضوعية، وقد كُتب كثير عن هـذه الروايـة، ومن عجب أن ناقـداً مثل **فيصـل دراج**، ما زال مصـرّاً عـلى أن «**المصــابيـح الـزرق**» ذات أسلوب خـاص، ودفء خـاص، وإنها من روايـاتي المفضّلة، مـع أنني نفضت يـدي منهـا، وتخلّيت عن أبوتها منذ زمن بعيد..

الأعمال الأدبية، ذات أعمار وحظوظ مثل البشر، وقد كان عمر «المصابيح الزرق» وحظها بأكثر مما تستحق.. وهذه البنت المستورة أصبحت عانساً الآن، لكن كثيراً من الشيوخ والشبان يحبونها، وقد زوجتها للمرة السابعة حتى الآن، (١٩٨٤) أي أنها بلغت الطبعة السابعة.. ويبدو أنها لن تتقاعد بسهولة..

● منذ «الشراع والعاصفة» وانتهاء بـ «المرفأ البعيد»، تتحرر اللغة الروائية من هذه الانشائية، وتتحقق هذه اللغة بتحقق الفعل، الممارسة، السلوك للشخصية في علاقتها بالآخرين ومن ثم بالحياة، لكن ألواناً من الشاعرية ذات الصبغة الرومانتيكية تبقى مستمرة في مفاصل أسلوبك الروائي، وأقصد بالأسلوب هنا، ليس مجرد الأسلوب التعبيري اللغوي فحسب، بل طريقة فهم وإدراك العلاقات روائياً - حياتياً، فهل تعتبر هذه الخاصة تهمة؟. وإذا لم تكن تهمة فهل هي من مثالب أسلوبك الروائي أم من مقارظه؟

●● لست أدري، وليس من شأني أن أدري، ما دام الحكم في هذا يعود إلى النقاد، لكن العبق والشعر والنغم والنفس الملحمي، هي إشارات رومانتيكية، ولست أنكر أنني واقعي رومانتيكي، وسأبقى كذلك، إن «**موبي ديك**» ملأى بالظلال الرومانتيكية، و«**وداعاً للسلاح**» كذلك، وهذا الجفاف الذي في روايات مركيز لا أحبه. اللغة ليست وسيلة وليست غاية، إنها نسيج مزمور روائي، وأفضّل هذه المزامير الروائية، التي حين تتكلم عن «الريّس» في مركب، أو ربان في سفينة، تستخدم لغة الآلهة، اللغة المجنونة، العاصفة، الملونة، العطرة، في الكلام على أهمية «الريّس» من حيث هو قائد أوركسترا بحرية، هو قائد معركة بحرية، وكذلك من حيث هو وديع ورهيب في آن، وحسب الظروف التي تمر بها السفينة التي تضيع في صحراء من الماء.

في روايتي «**حكاية بحار**» أفردتُ صفحات للكلام عن «الريّس البحري» عن قائد مجموعة الرجال البحارة، عن الملك في مملكة عائمة في الماء، وفي رسم صفاته بالكلمات، صفات الامارة، صفات الجسارة، صفات الحاكم بأمره، والذي يعرف أنه يواجه، دون بحارته، الموت في كل رحلة، وأنه منذ عُمّد ريّساً نُذر للموت، لأن من شرف البحر، ناهيك بأحكامه، أن يظل الربان على ظهر مركبه أو باخرته حتى اللحظة الأخيرة، وبعد أن ينزل منها الركاب والبحارة، وكثيراً ما يغرق معها. هذا الفارس، إذن، لا يمكن رسمه بالكلمات التي نرسم بها بخيل **موليير**. إن الشاعرية، هنا، ضرورية، فأمام العاصفة، والمدى المائي الأزرق، والموت المجيد، والحياة الشجاعة، تنتظم الكلمات نشيداً ترفعه الأرض إلى السماء في كل لحظة.

إنني أعمد إلى هذا الأسلوب الشاعري بالنسبة للغابة أيضاً، وبالنسبة للمرأة أحياناً، ففي روايتي «**الشمس في يوم غائم**» تمشي امرأة القبو على مرج الكلمات الخضراء، وإن كانت هي في سواد الحضيض، ويرف نشيد الانشاد في أسطورة الصورة التي تخرج من الصورة، وفي وصف رقصة الخنجر، لذلك أريد أن أفاخر بهذا الإنجاز الذي أعتبره مَحْمدة وليس مذمّة، ولا يرضيني مثلاً، أسلوب شبه عامي، دون أية شاعرية، وبكلمات ركيكة مثل أسلوب **جمال الغيطاني** في «حارة الزعفراني» إنني أحبه في أسلوب رواياته الأخرى، خاصة روايات الأجواء التراثية.

ولقد يكون من المغالاة أو الإمعان في الخطأ، أو الاصرار على التحدّي، إذا جعلت دبر أذني ما يُقال عن هذه الانشائية أحياناً، وإذا كانت تهمة فأنا أقبلها، وأفاخر بها، ولن أتراجع عنها، لأنها أسلوبي، ولأنني أنا الذي، في **ثلاثية البحر**، خرجت على القاعدة التقليدية،

التي تكتب بلسان الشخص الثالث كلها، فجلعت بعض فصولها بلسان المتكلم ورفضت طريقة الفعل المضارع، الصالح لكتابة أشياء متقطعة، مرغوبة لسهولتها، لأنها كبعض الشعر المنثور، رصف كلمات ورسم صور، هي خليط من هذيان وثرثرة، ثم إنني خرجت على أسلوب التداعي، والاستبطان، كما عند **فولكنر وجويس**، لأنه لا يلائم القارىء العربي، وأخذت بأسلوب ما قبل الكلام، أي التداعي الذي فيه حد أدنى من الترابط، لأن هذا ما يصور، وما يلائم شخصياتي الروائية، كما في «**الياطر**» مثلاً.

إن حنا مينه هو حنا مينه ذاته، ولن يكون ذاتاً أخرى، ولن تغريه الصرعات، وأسمح لنفسي، بهذه المناسبة، أن أزعم بأني امتلكت أقوى وأسهل أداة توصيل بيني وبين القراء، دون أن أتنازل عن لغتي أو صوري أو تجريدي أحياناً.

● أين تكمن الرومانتيكية التي تحدثت عنها الدكتوره نجاح العطار في أعمالك، هل في علاقة اللغة بسياقاتها، ذات المرجع الانفعالي العاطفي، أم في فضاء وموضوعات عالمك الروائي، ام في موقف الشخصية من الحياة ووعيها لعلاقات الواقع؟.

●● في الجواب يحسن الرجوع إلى ما كتبته **الدكتورة العطار**، والذي سينشر قريباً في كتاب. هي التي بحثت عن هذه الرومانتيكية، ودلّت عليها، وقدّمت نماذج منها، أما بالنسبة إليّ فإن حركة الواقع، في ثورتها الدائمة، هي أبرز وجوه الرومانتيكية في رواياتي، أشخاصي ليسوا عاديين، في السلب أو الايجاب، العادية مقتولة فيهم، والطبيعية منفية، وكل واقعيتي تنهض على مهاد واقعي، في غضب الطبيعة، وعصف الريح، والمطر، وحمحمة الموج، وفي هذا الروح الحنون الذي يجعل من «المرسنلي» نصف وحش ونصف إنسان، أو في

فروسية «الطروسي» الذي يطارد العاصفة، أو في نزول «صالح حزوم» إلى أعماق الباخرة للحصول على ثمن الخبز للبحارة والعمال في أزمة الثلاثينات العالمية، وحتى الحب، في عنفوانه، في اندفاعاته، في تلفّعه بغلالة القمر، ثم تمزيقها لإظهار ما في عريه من نصاعة ثلجيية، أو في اضطراب «سعيد حزوم»، وجنونه، وابحاره، ومغامراته، أو عودته إلى البحر للبحث عن جثة والده، ثم في الرمز والأسطورة، وحب الأشياء الغامر، وفي تقبيل الموج لحصى الشاطىء الذي وحده، في حركته الأبدية، قادر على تدوير الحصى وتمليسها، وتحويلها من أحجار إلى رقاق كريمة، إن في ذلك كله رومانتيكية تصرخ: أنا هنا، أنا الرومانتيكية، أنا شجرة الخير والشر في القرن العشرين.

صدقاً، لا أتقصّد الواقعية الرومانتيكية تقصّداً في كتابتي. أنا خالق، ومخلوقاتي الأدبية ذات أمزجة وخروجات على المألوف، ومن صلصال اللغة أخلق الصدر في أعز مواسمه، والعنق في جنّاته التي لا عين رأت ولا أذن سمعت، والسرة أو الفخذ والعيون ساحرة الاحورار على لغة الخيام.

أنا واثق أن أشياء كثيرة ستُكتب حول أعمالي، سيصعد بها بعضهم إلى السماء، ويهبط بها آخرون إلى الأرض، ولكن فردوسية وجحيمية هذه الأعمال ستظل تحتفظ بسرها، وسيُقال، بعد مئات السنوات، هذا هو العصر الذي عاش فيه كاتب سرق النجوم ونظمها في سلسلة من نور، ليجعل منها قلادة للعاهرة التي نبذها الناس، وفتح هو لها ذراعيه، لأنها في صدق سلوكها، كانت أكثر أخلاقية من الذين يزنون ويستترون.

لقد حاولت، بصرف النظر عن مدى التوفيق، أن أنحت للانسان تمثالاً، وقد كانت واقعيتي ورومانتيكيتي، وكلماتي كلها، مكرّسة على

اسم هـذا الماجـد الذي يمشي في الليـل ويغـزل الضـوء، ويجعـل من السماء مظلة كبيرة، ويموت ليحيا، ليعود في الصيرورة المستمرة التي بها تدوم مسيرة البشر.

العالم الروائي

● يتميز حنا مينه في الرواية السورية بأنه الروائي الـوحيد الـذي صاغ عـالماً روائياً، فما هي شروط تكوين العالم الروائي، هل في موضوعات العمل الـروائي، أم بمضـامينه، أم في غنى المـادة الحياتيـة التي يكتنـزهـا،أم في الـرؤيـة التـاريخيـة الشمولية، أم في تناسق وتناغم كل هذه العناصر معاً؟.

●● في رأي هنـــري جيمس، أن الـروائي أكـــبر من الفيلســوف والقـديس، إنه خـالق حياة، لأن مـادة الروايـة هي الحيـاة. وليست المسألة في أنك ترسم هذه الحياة بكل سعتها، بل في كيفية رسم هـذه الحيـاة، أو فـروعهـا التي تعـبر عن جـذوعهـا، وجعـل هـذا الـرسم شمـولياً، يتسق مـع العصر ويعبّر عنـه، يتماشى مـع مسيرة التـاريخ، ويظهر ما فيها من تناقض، هو، في وحـدة الأضداد، المـولِّد للحـركة والدافع إلى أمـام. يبقى أنك كي تعـرف الحياة يجب أن تـراها، وفي هذه الرؤية يكمن ما هو حقيقي، شمولي، ثوري، مستقبلي، وبقـدر ما تعيش الحياة بعمق، وترى إليها بعمق، وتحبهـا بعمق، ينفتح لـك سر مغارتها المرصودة. لقـد كتبت عن مدينتي الـلاذقية، ولكنني، من خلالها، كتبت عن كل مدينة ساحلية، وكذلك الحال بالنسبة للبحر، والغابة، والأحياء الفقيرة، ومشاكل النـاس، وعواطفهم وتـطلعاتهم، بحيث أنك، بعد أن تقرأ رواياتي التي يتشكل منها عالمي، تستطيع أن تقول إنني ازددت معرفة به. لنأخذ «**بقايا صـور**» و«**المستنقع**» مثـلاً، فهـما تتحدثـان عن عشرينات وثـلاثينات هـذا القرن. إن هـذا ليس

تاريخاً، لأنه لا يتناول الوقائع التي يوردها التاريخ، ولكنه، في الوقت نفسه، هو تاريخ قصصي، من خلاله ترى صور الحياة في الحقبتين، أي أن الروايتين تكتبان تاريخ الناس بطريقة قصصية. وترصدان تململ الناس من الظلم، وتمردهم عليه، حتى في ذلك الوقت المبكر من قرننا هذا، العالم الروائي إذن، هو هذا، يتكامل، ويتناسق، ويتناغم، في تقديمك، عبر كل رواية، جانباً منه، جانباً له زمان ومكان، وله بيئة، وهوية، وليس هو كلام في المطلق، أو في خلق مدائن أو خرائط غير موجودة على الطبيعة. إننا حين نقرأ **شولوخوف**، نعيش معه في منطقة الدون، وفي روايات **ديستويفسكي**، **وشارل ديكنز**، **وفولكنر**، **وجويس**، نعيش أجواء روسيا وبريطانيا وايرلندا، وعندما تكون مع دونكيشوت **سرفانتس**، تكون في اسبانيا، أو مع **نجيب محفوظ** تكون في مصر، القاهرة والاسكندرية، وهذه عوالم، أما عندما نقرأ قصص **زكريا تامر**، التي تتحدث عن الموت ورجل الأمن والشرطي، والانسان المصادر، الخائف، المحكوم عليه قدرياً وأبدياً، فإننا لا نعرف هوية هذا الإنسان، ولا قمعية هذا الشرطي، ولا الزمان أو المكان، لذلك يقوم التجريد مقام التعميم، وكل فن ينقصه التعميم ينقصه ما هو أساسي لتشكيل عالمه. ثم ان الإنسان، في الوطن العربي كله، ورغم السجون والمعتقلات وصنوف القمع، ليس مُذَلاً، وليس رعديداً، ولا يحمل أكفانه ليدور ميتاً في قلب الحياة، لذلك نفتقد الموضوعية هنا، نفتقد الصدق، ونرى إلى هذا العالم المجزوء، المجرّد، وكأنه لا عالم، كأنه في كوكبنا وليس فيه، وكأننا نبرىء ذمتنا أمام جميع الحكام، لأننا لا نقصد أياً منهم بالذات، مع أن **بوشكين**، غداة حركة الديسمبريين في روسيا، وصف المعتقلين في روسيا بواقعية، بموضوعية، وسمّى الأشياء بأسمائها فقال إن هؤلاء يضحكون في سجونهم من القياصرة.

لا أحب أن أزاود في مسألة تتعلق بالشجاعة الأدبية، ولكنني أتكلم عن العالم الروائي، وكيف يكرر الكاتب نفسه، ويجترّ المادة الشوكية التي في معدته، كجمل في ساعة القيلولة. هذا مرفوض في رأيي، وحين لا تكون لدينا مادة جديدة للكتابة، فلنتوقف عنها، وحين لا يكون لدينا ما نقوله، فلماذا نجترّ الذي قلناه، **يوسف ادريس** لم يكن كذلك، و**تشيكوف** لم يفعل هذا، كل منهما كتب عن المدن بأسمائها، وعن الأرياف في مواقعها، وعن الأشخاص بذاتهم، فالعسكري الأسود، جلاد السجناء، عسكري مصري معروف، وله زمان ومكان وجريمة موصوفة، في عهد حاكم معروف، وعندما كتب **يوسف القعيد** «الحرب في بر مصر» عرفنا أنه يكتب عن أيام السادات، وعن استقبال نيكسون، أو عن بيع مصر، بنيلها العظيم، وفي أيام السادات، بالنسبة **لجمال الغيطاني**، لكن الطبقة المتأوربة، الغائصة في الفجور، العائشة في أجواء تشبه أجواء لندن، ليست طبقة معينة في العراق، وإقحام المقاومة الفلسطينية في رواية تدور في كواليس الجنس، إقحام غريب، اسقاط، افتعال، ولهذا نحن نعرف العراق من خلال **غائب طعمه فرمان**، وليس من خلال **جبرا ابراهيم جبرا**.

● **ربما من المميزات الرئيسية لعالمك الروائي، أو ما يميّز حنا مينه بأنه شكّل عالماً روائياً، يتجسد في خاصية رصده لحركة حياة المجتمع على مدى نصف قرن، من العشرينات (بقايا صور ـ المستنقع) والأزمة الاقتصادية العالمية وانعكاسها على مجتمعنا، مروراً بالأربعينات والنضال الوطني ضد الاستعمار(المصابيح الزرق ـ الشراع والعاصفة) وصولاً إلى مرحلتنا الراهنة في الثلاثية (حكاية بحار ـ الدقل ـ المرفأ البعيد)، فهل يمكن اعتبار التسجيل التأريخي لحياة المجتمع عنصراً كافياً لصياغة عالم روائي؟ أم أن نوعية الرؤية التي تسبر حركة حياة المجتمع هي المعيار؟**

●● التسجيل التأريخي هو مهمة المؤرخ، وقد يكون هذا التسجيل يملك مقومات القص، ويملك التشويق والايقاع، لكنه يظلّ تأريخاً، يستخدم كل الوقائع وكل التفاصيل، أما العمل الروائي، الذي يقوم على الرؤية السبرية، فهو شيء آخر، لا يأخذ الوقائع كلها، ولا التفاصيل كلها، ويعتمد الانتقاء، وبناء عالم من نطفة. المؤرخ مادته خارجية، والروائي مادته ذاتية بعد أن انعكس الخارج في ذاته وتمثله، وهنا الفرق بين الاثنين. **إن المؤرخ مسجِّل وليس خالقاً، بينما الروائي خالق وليس مسجلاً**، ومع أن التأريخ، وكتابة الرواية، كلاهما فن قائم بذاته، إلا أن مهمة الروائي أشق.

أنا لا أعرف كيف سيكتبون تاريخ هذا القرن، لكنني واثق أن كتابته شعراً وقصصاً، ستكون على نحو آخر، أعمق، أصدق، وأكثر تعميقاً. لنأخذ التاريخ عند المؤرخين، ولنأخذه عند مسرحي مثل **شكسبير**، أو شاعر مثل **بوشكين** أو روائي مثل **ليرمنتوف**، الذي كتب روايته «بطل من هذا الزمان»، فسنجد أن القرن التاسع عشر، وما سبقه، أقرب إلى أفهامنها، وأعمق في نفوسنا، في أدب هؤلاء الأدباء منه في كتب المؤرخين.

لست في وارد التقليل من قيمة أي مؤرخ، لكنني أُميّز وأُقارن بينه وبين الأديب، وأُعطي القدرة على تمثيل روح العصر، وتصويرها، للأديب أكثر من المؤرخ، لأن ثمة فرقاً بين الانشاء والخلق، بين ترتيب الأحداث، وبين إبداعها. فالمؤرخ، في تسجيله، يحتاج إلى الأديب، لكن الأديب، في إبداعه، أقل حاجة للمؤرخ. إلا في مسألة التراث، وهي عادة أدبيات تاريخية مهما أبدعت، تظل تتكىء على عكاز تراثي. وعلى هذا فإن العالم الروائي يتشكل من الابداع وليس من التسجيل، مهما كان حظ هذا التسجيل من القوة الابداعية.

● إن تمييزك بين التسجيل التاريخي والابداع والخلق، مسألة تقودنا إلى موضوعة الصدق الفني، فهل يتحقق الأخير بالاخلاص مع الذات والتجربة الابداعية بمعزل عن الصدق التاريخي والمعرفي؟ إن تميّز حنا مينه في رصده لحركة حياة المجتمع السوري على مدى نصف قرن، لا يتأتى - في رأينا - من كونه قدم صورة حية أكثر تأثيراً في نفوس القراء فحسب، بل يتأتى في نوعية الرؤية السابرة ذاتها، المنظور الذي يرى الرئيسي والحيوي والنموذجي في حركة الواقع، وهذه المسألة لا تخص نظرية المعرفة فقط، بل تصب مباشرة في صلب النظرية الجمالية، والمثال الجمالي في النهاية هو المثال الإنساني، والقدرة على الكشف عن خصائص الذات النموذجية في الظرف النموذجي، على حد تعبير إنجلز، ليس مسألة فكرية أو ثقافية فحسب، بل هي مسألة فنية، والرواية في الأخير ولدت في اللحظة التي أدرك فيها الإنسان أنه هو صانع تاريخه، أي أن الرواية ولدت كجنس فني نتاج ولادة وعي الإنسان لذاته ككائن اجتماعي ليس عبداً للنواميس الأزلية.

من هنا نقول إن ميزة حنا هي امتلاكه لتلك الشمولية التي تميّز الوعي التاريخي، وأن صدقه الفني يتحقق قي صدقه التاريخي، لا بمعنى تاريخ الأحداث، بل بمعنى وعي مغزاها وآفاق تطورها، واطلاق الممكن المحدد فيها دون سقوط في التجريد أو الخطابية. فلو انحاز «الطروسي» (الشعب) على سبيل المثال لكامل (الشيوعي) في مرحلة النضال الوطني في الأربعينات، فإن العمل الفني هنا لن يسقط في التزييف التاريخي فقط بل التزييف الفني، لأن الكاتب يستبدل حركة الواقع الموضوعية برغباته الذاتية. فإذا كان هناك جدل مدرسي حول ريادية حنا للرواية السورية، فلا جدال حول رياديته في ادخال الوعي التاريخي كمنظور معرفي وجمالي إلى الرواية العربية عموماً.

●● من أخطر الأشياء على الصدق التاريخي، في المنظور، وعلى الصدق الفني في الابداع، أن نُسقط أفكارنا أو رغباتنا الشخصية على أبطالنا، إننا بذلك نخون الابداع مرتين، الأولى بافتقارنا إلى الحس التاريخي، والثانية، بانعدام الصدق الفني عندنا. ولقد جنبني الخطأ في المجالين أنني كنت، منذ بدأت الكتابة، على وعي بالتاريخ، وعلى اطلاع، مهما كان قليلاً فهو كاف، على قوانينه وحركته، وكنتُ،

كـذلـك، أعـرف البيئـة معـرفـة جيـدة، ولم أشـأ أن أُقحم أو أُسقط أفكاري تعسّفاً، خدمة لـلايديـولوجيـا التي أحمل. وبـالمناسبـة، فـإن الأدب، في كل أشكاله، لا يحمل ايديولـوجيا نقيـة، أي خالصـة من التشابكات، بين رواسب ايديولوجية ماضية، وايديولوجية راهنة، بين قديمة وجديدة، لذلك فإنني آثرت الصدق التاريخي، والصدق الفني، على رغباتي الذاتية، على أفكاري الايديولوجية، ولم أفـرض نفسي على أبــطالي، لكن لم أدعهم يعيشــون في تخبط مـن لا يفـهم حـتى دوره الحياتي. أبطالي أمناء لأدوارهم الحياتيـة، وفي هذه الأمـانة يتحـركون بحـريـة بعـد أن كـان دوري هــو انتقـاؤهم، أي انتقــاء نـطفتهم، وتطويرها في البناء الدرامي.

● هل ترى ان لتبنّيك الماركسية اللينينية واسترشادك بها كمنهج معرفي جمالي، اثراً فيما يتحقق من إيقاع متناغم في تشكّل عالمك الروائي؟

●● المـاركسية اللينينيـة كانت لي، قبـل كـل شيء، طـاقـة حيـاة جسـديـة ونفسيـة. حـين ولـدت كنت نحيـلاً كعـود يـابس، أصفـر كشمعة، عليلاً جسـدياً ونفسيـاً، حتى لا يُرجى مني بقـاء ولا شفاء. كنتُ خجولاً، انعزالياً، انطوائياً، أخجل من فقر عائلتي، ومن غـدر المجتمع ببعض أعضائها، حتى أن أمي، كما أخبرتني فيما بعد، كانت تقول في نفسها، وهي تنظر إلي مشفقة «هل يمكن لهذا الولد أن يصير رجلاً ويكسب عيشه؟» وربما من هنا جاءتها فكـرة أن تجعلني راهباً أو كـاهناً. وقـد تعلمتُ في سن مبكـرة، من فـايـز **الشعلة**، ومن عبـده حسني، واسبيـرو **الأعور**[1]، والاثنـان الأولان استشهدا مـع القـوى الـوطنيـة اللبنـانيـة في الحــرب الأهليـة، تعلمت من هؤلاء الثقــة،

(١) أسماء لمناضلين تقدميين من أصدقاء حنا مينه.

والاعتداد، والنظر إلى الفقر كآفة اجتماعية وليست عيباً، وإلى السقوط كضحية للمادة وليس عاراً، ولم يقولوا لي، ما قاله **عبدالناصر** للإنسان العربي: «ارفع رأسك يا أخي» بل جعلوا رأسي يرتفع من خلال الايمان أن المستقبل لنا نحن الفقراء، والحرية لنا نحن الذين نعيش تحت وطأة الاحتلال، وأن نير الاغوات والاقطاعيين ليس أبدياً، وان السجن، والاعتقال، والتعذيب، والموت ليس تضحيات مجانية، وأنها تحقق في كل يوم، بعض المكاسب للشعب، بانتظار تحقيق المكسب الأكبر الذي هو الاشتراكية العلمية.

هذا الوهج الثوري أنارني من الداخل، أشعل ناراً في ضلوعي. صار لي هدف، صرت أقوى من المرض الجسدي والنفسي، وكتبت، ذات يوم، على سبورة المدرسة الابتدائية، هذا البيت من الشعر، للشاعر المرحوم **أبو سلمى**، وهو عن الجماهير الفلسطينية، أو عن فلسطين بما هي شعب: «**ثوري ولو فرش الذين طغوا/ طرق الجهاد أسنّة ونصولا**» وقرأ الخوري الذي كان يعلمنا هذا البيت فاستشاط غيظاً، وسأل من كتبه، وما الهدف من كتابته، وأين تعلمته إلخ.. فأجبته أنني قرأته في إحدى الصحف، وأن علينا في سوريا، أن نثور على الفرنسيين كما يثور الفلسطينيون على الانكليز، فطلب مني الخوري أن أخرج من مقعدي، وأن أمحو ما كتبت، وبعد ذلك سألني: من أي حي أنت؟ قلت من حي الصاز (أي المستنقع) فقال الخوري: «أنعم وأكرم، هذا حي المشاغبين دائماً، افتح يدك» امتثلت للطلب، فانهال عليّ بعصا خشبية أشبه بالمسطرة حتى تورمت يداي، وأوقفني مرفوع اليدين ووجهي إلى الجدار، وهدد بطردي من المدرسة إذا عدت لمثلها، لكن المعلمة **أوجيني**، دخلت الغرفة وقت الفرصة، وكانت قد سمعت بالقصة، فداعبت شعري، وقبلتني، وقالت: «من علّمك هذا؟» رفضت الاجابة، فلم تلح في طلب

المعرفة، ولكنها ذكرتني بقول الانجيل: «طوبى للفقراء لأنهم سيرثون الأرض» ومنذ ذلك اليوم آمنت أن الأرض لنا، ونحن ورثتها، وأن الفرنسيين أعداؤنا، وكذلك الأغنياء، وقصصت على **فايز الشعلة** قصتي، فسألني: «من كان في رأيك على حق، الخوري أم المعلمة؟» قلت: «المعلمة»، قال: «هذا صحيح، ولكن الفقراء لا يرثون الأرض بالدعاء في الكنيسة، بل بالثورة في الشارع».. وأضاف: «أنت صغير بعد، ستتعلم أشياء أكثر حين تكبر». ولم أنتظر حتى أكبر، بل أحضرت سكيناً من البيت، ذات رأس نصلي، وحفرت المنجل والمطرقة على مقعدي المدرسي، وسمع الكاهن بالقصة، فطردني من المدرسة، وعندئذ التحقت بالمدرسة الرشدية، وكنت في الصف الرابع الابتدائي.

هكذا أنقذتني الماركسية من الموت، من الاكتئاب، من شعور العار، وإن كنت، وبقيت، شمعة تتراقص ذبالتها حتى تكاد تنطفىء. والقراء يعرفون سيرة حياتي، وكيف بدأت بالكتابة على الأكياس، ولمّا صار لي مفهوم عن العالم، أنار هذا المفهوم، وخاصة في جانبه الجمالي، طريقي الأدبي، وصار الواقع مادتي، وحياة البحر والبحارة دنياي المفضلة، وصارت قضية الوطن والشعب قضيتي، ومشيت في طرق مزروعة بالشوك، وتركت دماً في موقع أقدامي، لكنني، صدقاً، أخجل من نفسي الآن، حين أواجه نفسي في المرآة، وأسأل شخصي الماثل أمامي، ماذا فعلتَ يا حنا لأجل الإنسانية سوى هذه الكتب، في وقت يحمل المناضلون السلاح، في فلسطين ولبنان والرياح الأربع؟،

لا بأس، عزائي أن هذا ما أستطيعه. وهو قليل.. قليل.. قليل..

● إن ذلك قد يؤدي بنا إلى اعتبار المنهج الفكري أو امتلاك رؤية للحياة، هو عنصر كافٍ لصياغة عالم فني، الأمر الذي يؤدي إلى افتراض البعض بأن العمل الفني سينتهي إلى صياغة منظومة من الأفكار تتقولب على مقاييسها، وهذه المسألة، هي مثار خلاف، منذ رواية «الأم» لغوركي التي اتُهمت في حينها أنها رواية أفكار وليست رواية حياة، وأن «بافل» فكرة وليس فعلاً وممارسة إنسانية.

●● ربما كان ستيفان زفايج الذي قال: «لو كل من دخل السجن أعطانا قصة عن (بيت الموتى) لكان عندنا قصص عن السجون لا تنتهي». وأنا أقول: «لو كل من عاش على البحر أو فيه أعطانا (الشراع والعاصفة) لكانت عندنا روايات عن البحر بعدد الأمواج». المسألة، إذن، في التجربة مع الموهبة، مع الممارسة، وكل انسان له رؤية للحياة، لكن كل انسان لا يملك العناصر الكافية لصياغة عالم فني. المنهج الفني ليس إلا مفهوماً للحياة، للكون، لقوانينه، ومن لا يملك مفهوماً مادياً، يملك مفهوماً مثالياً، أو هو مضلل بالمثالية، وإذن فكما لكل إنسان، شاء أم أبى، موقف، وحتى عدم الموقف هو موقف، كذلك لكل إنسان رؤية، وعدم الرؤية هي رؤية عمياء بذاتها، وعلى هذا جميعاً نرى الحياة بطريقة ما، ونعبّر عن رؤيتنا بطريقة ما، أي أن الأشياء الخارجية، التجارب، المشاهد، المشاعر الانطباعية، تدخل في الذات وتصير ذاتاً، وتخرج منها ابداعاً حين يمتلك صاحب الابداع ذاتاً ابداعية.

كل هذا الكلام أولويات، وبدهيات لا فائدة من الاسترسال فيها. إن المنهج الفكري يضيء لنا دوافع الناس من خلال تصرفاتهم، وعلم النفس يحلل هذه التصرفات، والرؤية الحياتية المادية تعطينا البُعد اللازم لاستشفاف الأشياء وكشف التطلعات، وكل هذا يُكسب الذات غنى معرفياً. لكن الابداع ليس معرفة، وإلا لأصبح كل أساتذة الجامعات مبدعين، المعرفة فهم للحياة، والرواية هي رسم

للتجربة لا تجانب هذا الفهم، وبقدر ما نختزن من التجارب، ونمتلك من موهبة ونصقلها بالممارسة، يصبح في وسعنا أن نعطي تجاربنا في الجنس الأدبي الذي نختاره أداة لنا.

في رسائل ناظم حكمت إلى كمال طاهر، يقول له إن السادة الشعراء يقاربون سياسة معيّنة ويخدمون، بشعرهم، سياسة معينة، لكنهم، في تعاطيهم ذلك، لا يقولون إن السياسة تضر بالشعر، أما إذا نحن قاربنا ايماءة سياسية في شعرنا، فإنهم يثورون ويولولون. هذا كله نفاق. هذا ارهاب لنا، هذا تشويه متعمّد لفننا، ذلك أننا أكثر منهم تجربة بما لا يُقاس، ولدينا من هذه التجارب، ما يكفي لكي نكتب شعراً عن الحياة والناس إلى آخر العمر، أما هم فإنهم لا يعرفون التجارب لذلك ينظمون أفكارهم أشعاراً تافهة.

تأسيساً على هذا أقول، إن غوركي كان يمتلك رؤية للحياة، لكنه قبل ذلك وبعده، كان يعرف الحياة، وقد طاف روسيا كلها على قدميه، وإذن ليس بحاجة إلى أفكار يجعلها صياغات فنية،، لأن تجاربه هي صياغاته الفنية، و«بافل» ليس فكرة، بل هو ممارسة إنسانية، و«الأم» كانت أماً حقيقية، وهي موجودة، ودور المرأة، حتى الساذجة في النضال السياسي، معروف ومشهود، ونحن الذين عشنا الوجود بعمق، وعشق، وحب بلغ العظام، لسنا بحاجة إلى فكرة نكسوها باللفظ الشعري أو الروائي أو القصصي، لأن ما في صدورنا، حين يصدر عن ذاتنا الإبداعية، يكون إبداعاً صادراً عن فعل وممارسة انسانيين، أما الآخرون الذين ليست لهم تجارب ولا قضية، ولا عرفوا النضال، ولا السجون، ولا الوجود، ولم يحبوا سوى أنفسهم وزوجاتهم وأبنائهم، ويعملون جَمَعَة للمال، أو بصاصين، أو خدماً عند السلطان، هؤلاء ينبشون في أذهانهم، ليجدوا فكرة يكسونها بالثياب كالفزاعة.

وكما قال ناظم حكمت، هذا النفاق لن ينطلي علينا، وهذا التهويش لن يغيّر موقفنا، وسنكون قد أسدينا خدمة جيدة لهؤلاء الأساتذة أذا فهموا ما نقول، وأفادوا منه، وعملوا به، لأنه وحده يقودهم إلى طريق الابداع الواعي، ولكن الممارس والمعاش، والمتسم بفعل إنساني صادق.

إن الحرية، تصبح حرية أرحب بالوعي، **والابداع يصبح ابداعاً أروع بالوعي**، وليست المسألة أن نملك منهجاً فكرياً، بل المسألة أن نكون فنانين نستخدم المنهج الفكري في سبيل أن يكون فننا أكثر أصالة، وأبعد عن المباشرة، وألصق بالعفوية الواعية التي تحسبها، بسبب تمثلها ذاتياً، عفوية بكراً.

الانعكاس والبطولة الروائية

● هذه المسألة تقودنا إلى موضوعين، الانعكاس والبطل الروائي، فما المقصود بموضوعية انعكاس الحياة في العمل الفني، هل هي عكس الحياة كما هي دون زيادة أو نقصان، عبر تحييد كامل لموقف ورؤية الفنان للحياة، أم أن العمل الفني يعكس الحياة عبر ذات (المؤلف ـ الفنان) بكل ما يمكن لهذه الذات أن تمثله من تركيب معقد للعلاقات الاجتماعية التي هي نتاج لها ومؤثر بها، وبكل ما يمكن لهذه الذات أن تحمله من مشاعر وانفعالات داخلية وأحلام إلخ... وهل المقصود بانعكاس الحياة، في العمل الفني، عكس الحياة كما هي، أم هو عكس لها من وجهة نظر وموقف الفنان منها. وتكييف للقيم النموذجية فيها، والاعراض عما هو عرضي.. هل المقصود بانعكاس الحياة، هو عكس الحياة المعاشة ذاتها، أم تحقيق شروط الحياة المعاشة في العمل الفني، لكي يكتسب العمل الفني حيوية الحياة وخصبها وألقها، وقد تكثفت في بنية من نوع خاص هي بنية النص الأدبي، وهذا النص الأدبي هو كيان ملموس، له خواصه، له شروط تتحقق، وهذا صحيح، لكن هل هذا النص محاكاة، انعكاس ساكن أبكم، أم هو نص يحقق كيانيته، يحقق

مصداقية قوانينه وشروطه الخاصـة، في العام، الحيـاة في شموليـة التاريـخ، عبر ديالكتيك العلاقة بين بنيته الصغرى، والبنية الشاملة للواقع والتاريخ.

واخيراً هل يمكن للانعكاس الفني أن يتحقق بمعزل عن الذات المبـدعة؟ مـا دام الانعكاس في الطبيعة يتحقق بكون الطبيعة هي العـاكس. أما في الانتـاج الروحي والابداعي الفني، فإن الانسان لا غيره هو العاكس، فهل توافقني على ذلك؟

●● في البدء عليّ أن أقول ما أعتقده، وما أثبتته التجربة الروائية التي عشتها. هذا الاعتقاد هو أنه لا شيء يدخل الذات، أو ينعكس فيها، ويخرج منها بنفس الشكل الذي دخل. الـذات معمل داخلي، كيميائي، يمزج العناصر الواردة إليه، ويُصدرها بطريقة أخرى. ولهذا قلنا، وسنظل نقول، إن الانعكاس عملية معقدة بأكثر مما يتصور المرء للوهلة الأولى. . إن شعـوراً نلتقـطه من وجـه حسن، من مشهـد طبيعي جميـل، من خـبر سمعنـاه، لا نستـطيـع أن نعيـده هـو نفسـه بحيـادية، لا بـد أن نـترك أثـرنـا فيـه، حتى في الـدرجـة الـدنيـا من الانفعـال، فكيف هي الحـال إذن في الفن، الـذي يتـطلب أقصى الانفعـال، أي أقصى الـذاتيـة، في مختـبر داخـلي، من أدواتـه جميـع الأفعال، وردود الأفعال للجملة العصبية؟ الفنان، في حـالة الأصـالة الفنية، لا يمكن أن يحاكي الطبيعة، وحتى المدرسة الانطباعيـة، لم ترد الأشياء الخارجية بنفس الطريقة التي التقطتها عدسة العين. إن العين معـبر إلى الـداخـل، أداة تـوصيـل إلى المختـبر، وكـذلـك هي جميـع الحـواس، وفي هذا المختـبر تتغير صـورة الأشياء بتغـير المشـاعـر التي خالطتهـا أو أنضجتها، ومن هنا تتشكل الأشيـاء، بعد انعكـاسها في الذات، وتغدو أشياء أخرى، مضـافاً إليهـا حسّنا الـداخلي، غليـاننا الانفعـالي، الحـرارة، الـبرودة، الشـوق، الحب، الكـره، وجملة العواطف غير الحيادية فينا، والمسألة الرئيسية، في هذا الموضوع، هي النظرة الثاقبة، دقة الملاحظة، شمولية الرؤية، علو درجة الحساسيـة،

نوعية الرؤى التي ترد إلينا، وقدرتنا الابداعية على تصديرها رؤى أخرى، تحمل النطفة، لكن الماهية من فعل اللقاح الجنيني بين بويضتين، احداهما واردة والأخرى صادرة.

في أول قصة كتبتها، وعنوانها «**طفلة للبيع**» رأيت المشهد بنفسي، ورآه آخرون بأنفسهم، لكن انعكاسه في ذوات كل الذين شاهدوه ليس واحداً، وصدوره ليس واحداً أيضاً. هنا يتوقف الأمر على درجة الحساسية، على مبلغ الألم، على الموقف الشخصي من الموضوع، فأنا الذي رأيت أخواتي الصغيرات، يُبعن خادمات، من المستحيل أن يكون إحساسي وتأثري فعلاً وممارسة، نفس احساس وتأثر انسان آخر لم يتعرض، ولم يعرف، مثل هذه التجربة، ولم تُبع أخته خادمة وهي طفلة تحتاج إلى حضن الأم وحنانها. بالنسبة إليّ بكيت، أما بالنسبة للآخر فقد هز كتفيه ومضى، وهذا يثبت أن الإحساس بالمشهد ليس واحداً، والتعبير عنه ليس واحداً أيضاً، وإنني لا أستطيع في انعكاس المشهد ثم في عكسه، أن أكون حيادياً، بينما الآخر تتيسر له هذه الحيادية، والمحاكاة ممكنة بالنسبة له، وغير ممكنة بالنسبة لي، لأنني عشت التجربة بوجداني، بينما عاشها هو بنظره الخارجي ليس إلا، وهذا هو السبب في ان الانعكاس مشروط بالحساسية والتجربة، والوعي، والمعايشة الاجتماعية، والحس التاريخي، وعمق المعاناة، وفي حال كهذه لا يمكن أن يكون انعكاساً بسيطاً، أبكم، ساكناً، ولا بد، إذا التقطته ذاتٌ مبدعة أن تعيده في صياغة مبدعة، هي الفرق بين من يتلقى ببرود، جهل، لامبالاة، وبين من يتلقى وفي نفسه كل الشروط اللازمة لتحويل الانعكاس إلى ابداع.

إن كاتباً مثل بلزاك، لم يكن يعرف ديالكتيك الحياة، لكن نظرته كانت ثاقبة، وقد كتب اعتماداً على ملاحظاته العفوية، لكن ما فعله

بلزاك بعفوية يجب أن نفعله نحن بوعي، فدون معرفة الأسباب، والدوافع، وترابط الأشياء، والسيرورة الإنسانية والعلاقات الطبقية الاجتماعية، والبيئة والمعاناة، ودون نار داخلية، لا يمكن للصلصال الذي شكّلناه فنياً أن تنضجه فاخورة الذات، وأن تراعي الشروط اللازمة لهذا الانضاج.

وموضوع الانعكاس، برغم طابعه الجمالي، فإنه منظور إليه كمفهوم فلسفي، والمثالية التي تُنكر أولوية الوجود على الفكر، تريد، هنا أيضاً، أن تنكر حقيقة المعكوس، وهو الواقع، وأن تردّ الأشياء إلى الوحي، والالهام، وكل هذه التفرعات المثالية الغيبية. وفي رأيي أن الزمن، في صيرورة الموجودات صياغات أدبية، قد حسم هذه المسألة، وليس من سبب إلى العودة للنقاش فيها. فالذين ينكرون أولوية المتخيّل على الخيال، والوجود على الفكر، والمادة على الهيولية، هؤلاء، كالفلاسفة، والاقتصاديين، والمنظرين البورجوازيين، يستخدمون الديالكتيك وينكرونه، والنقاش معهم لن يفيد إلا في دحض مثاليتهم البورجوازية المبتذلة.

أما البطل الروائي فسيظل ضرورة موضوعية، برغم انكاره، ولست أقصد هنا البطل الايجابي وحده، بل فكرة البطولة التي يزعمون أنها صعدت مع البورجوازية الأوروبية التي كانت الرواية ملحمتها، وإن زمان هذه البطولة انتهى الآن. إن البطل، في رأيي، ما زال يمثل فكرة الشخص القوي، الحكيم، الموثوق، أي فكرة الاله، وعصرنا ما زال بحاجة إلى فكرة البطولة، في مدلولاتها الموضوعية التي تبعث على الطمأنينة، وإذا كان العمل، ككل، إما أن يكون ايجابياً أو سلبياً، فإن فكرة البطل السلبي أو الايجابي تفترق في أنها تقدم النموذج، وكفاح البشرية ما زال يحتاج إلى أبطال، وإلى نماذج في البطولة. وقد ثار جدل، العام الماضي (١٩٨٣) في مجلة

«الحرية» حول موضوع البطل الايجابي، فإذا الذين يعارضون الفكرة ينطلقون من مفاهيم خاطئة أو مغرضة، خاطئة لأنهم يعتبرون البطل الايجابي هو البطل، أو الإنسان، الكامل، المعصوم، الذي لا يخاف، لا ييأس، لا يتشاءم، ويغوص في حمأة التفاؤل الأحمق، أما المغرضون فقد استغلوا النقاش لينشروا ضحالة تفكيرهم على حبال سواهم، وليذكرونا أن ثمة هزائم، وانكسارات، وتمزقات، وتراجعات في الوطن العربي، وان إنسان هذا الوطن منبوذ، مهزوم، جبان، سوداوي، ونحن نقول لهؤلاء لا حاجة لتذكيرهم لنا، فنحن نعرف وضع الوطن العربي كما يعرفون، لكننا نرى قطعة العملة، أو الصورة، من وجهيها، ولا نعتبرها بطولات لكننا لا نتجاهلها، ولا نحمل في جيوبنا علب «الهاي تكس» لمسح دموعنا المذروفة حزناً على أمة ماتت، فهذه الأمة تعطي برهانها على جدارة حياتها، وعلى قدرتهاعلى المجابهة، والصمود، واجتراح البطولة ضد الاحتلال وضد المارينز وضد «نيوجرسي» وكل أسلحة التدمير المعادية، كما يحصل الآن في لبنان وفلسطين المحتلة.

إن البشرية ما زالت بحاجة إلى أبطال، لأنها ما زالت بحاجة إلى قادة، ونحن نعرف أن الدور للشعب، ولكننا نعرف أيضاً دور الفرد في التاريخ، وهذه المزاودات الرفضية والتشاؤمية والتخاذلية نعرفها، ونرفض أن تكون لنا شعبية على أساسها، لأننا كحملة أقلام نريد قيادة الشعب لا السير في ذيله، ولا تملق عواطفه، أو حك قروحه بحجارة بركانية، والذين يريدون النيل من أحزاب الطبقة العاملة، متسربلين بأزياء يسارية، وينعون عليها عملها وتأثيرها وقدرتها، منذ نشوئها إلى اليوم، على إحداث تغييرات كبيرة فكرية ومادية، عملية ونظرية، تشريعية وقانونية، ويتهمونها بالعجز لأنها لم تستطع تفجير الثورة البروليتارية كما يريد البورجواري الصغير الجزع، فلأنها ليست

في هذا الوارد، ما دام الوطن العربي أمامه أولويات في المهمات، في مقدمتها التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي، وفي هذا الإطار يتسع الطريق لتحالفات من قوى يسارية ووطنية كثيرة.

● تاسيساً على ذلك تطرح موضوعة البطل، فإذا كان الانعكاس في الفن يتم عبر ذات إنسانية هي محصلة علاقاتها بالواقع ومؤثرة فيه، فلا بد للبطل الروائي أن يحمل خصائص رؤية الفنان للحياة، فكل تكثيف للقيم والنموذجي في الحياة، يحمل معرفياً وجمالياً نوعية هذه الرؤية وخصائصها، فالايجاب والسلب في الشخصية، ليس ايجاباً أو سلباً بالمعنى القيمي، والأخلاقي، بل بالمعنى الحياتي، فكل ما يساهم في تطور الحياة وإغنائها هو ايجاب، وكل ما يعوقها هو سلب، والمرجع في ذلك ليس نسبية وذاتية نظرة الفنان، بل علم قوانين التاريخ ذاتها، فربما كان هناك أعمال روائية جمّدت الحياة في إطار ثنائية ساكنة، عمادها مرجع قيمي (الخير والشر) ولكن ذلك لا ينفي موضوعية التضاد بين الايجابي والسلبي، بدءاً من قوانين الطبيعة مروراً بالقوانين العلمية، وصولاً إلى مظاهر الحياة، فلماذا نتحدث عن السالب والموجب في الكهرباء وفي الذرة، ولا يقبل منا أن نقول إن هناك مخلوقات لا هم لها سوى تعطيل حركة الحياة، وهي الأحرى بصفة السلب منها في الطبيعة، حيث السلب في الطبيعة يحقق، عبر اتصاله بالموجب، ديالكتيك حركة المادة وتطورها، بينما في الحياة، السلب، يمتلك الإرادة والحرية، وبالتالي فهو ادعى لتوصيفه وتسميته واتخاذ موقف منه. فما رأيك بهذه الموضوعة، وكيف يتجلى السلب والايجاب بمعناهما الانساني والحياتي والتاريخي في شخصياتك الروائية؟

●● لا أستطيع أن أتفق معك في هذا الطرح من ناحيتين، أولاهما جمالية، فنية، والأخرى فكرية ديالكتيكية، أما الجمالية فقولك إن البطل لا بد أن يحمل خصائص رؤية الفنان للحياة، لقد وضعتَ في هذه المقولة **الشخصية الفنية** مكان **الشخص الفنان**، وبذلك صادرت حرية الشخصيات الفنية سلفاً، وطوبتها على اسم الفنان. هذا، في رأيي، مخالف لطبيعة الأشياء، في الفن وفي المجتمع على

السواء. أنا روائي، والانعكاس يتم عبر ذاتي الإنسانية، لكن المخلوقات المعكوسة تتمرّد، وستظل تتمرد، على سلطة العاكس، ان لها حياتها الخاصة، فكما ان الإنسان يستطيع أن يكون صالحاً أو طالحاً، حسب البيئة التي نشأ فيها، فكذلك الشخصية الفنية تكون خيّرة أو شريرة حسبْ الوسط الذي تنشأ فيه وإلا كان على المؤلف، أن يبدع شخصياته على صورته ومثاله، وحتى في هذه الحال، تتمرد الشخصية على مبدعها، لأن لها قانونها الحياتي الخاص، وظروف نشأتها، ودراستها، وبيئتها، والعمل الذي تمارسه، والإنسان الذي تحبه أو تكرهه، وأنت كمبدع لا يجوز أن تتحكم بها، وإلا وقع العمل في التعسف والقسرية. أذكر أنني، حين كنت أكتب «**الشراع والعاصفة**» جنحت إلى رسم «الطروسي» على غير ما هو الآن في الرواية. أتدري ما فعل؟. مد لي لسانه ساخراً. قال لي، وهو يحاورني، أنا لست على صورتك ومثالك، ولست على صورة ومثال أيما شخص عرفته في حياتك. إني بحار، وأنا ريّس، وللبحر والرياسة قوانينهما، فدعني أكنْ **أنا** ولا تجعلني **أنت**. وجدت منطق «الطروسي» هو منطق الشخصية المنسجمة مع مسار الرواية. وعندئذٍ تركت له حرية التصرف. هذا لا يعني أن المؤلف يسير وراء أبطاله، ولكنه يجب ألا يعني أن على الأبطال أن يسيروا وراء مبدعهم.

النقطة الثانية هي قولك إن السلب والايجاب مطلوبان في الطبيعة لا في الحياة الاُجتماعية، بمعنى أن السلب الذي يملك حرية أن يكون أو لا يكون، وقابلية ذلك، يمكن أن نحذفه من الوجود الاجتماعي، وفي هذا خطأ فلسفي، أو خطأ ديالكتيكي، لأن الصراع بين الأضداد، هو الذي يصنع النقلة إلى الأمام، حتى بالنسبة إلى المجتمع الاشتراكي في تقدمه نحو الشيوعية.

متفق معك ان كل ما يساهم في تطور الحياة وإغنائها هو ايجابي،

لكن هذا لا يصير ايجابياً إلا من خلال صراعه مع السلبي، ومن هنا وحدة الأضداد، والصراع الطبقي، والكفاح التحرري، والعمل لأجل التقدم الاجتماعي، فنفي النفي، كما هو معلوم، إثبات. ولكي تنفي السلبي يجب أن يكون مقابله ايجابي، والايجابي لا يصير إلا عبر صراعه مع السلبي. وهكذا فإن الحياة لا الطبيعة وحدها تحتوي العنصرين، ومن صراعهما يحدث التقدم، والصراع، في كل نظام، يأخذ شكله، فالتناقض في المجتمع الاقطاعي أو الرأسمالي هو تناقض تناحري، بينما هو غير ذلك في المجتمع الاشتراكي لكنه موجود على كل حال.

لا أدري إذا كنتُ قد وُفّقتُ إلى شرح نفسي، وهذه مسألة خطيرة، تحتاج إلى نقاش طويل، لذلك أدعها لأصحاب الاختصاص، وأنتقل إلى سؤالك عن الكيفية التي يتجلى فيها السلبي والايجابي في شخصياتي الروائية. لنأخذ «**الشراع والعاصفة**» مثلاً. هناك سلب يتمثل في «أبي درويش»، سيد الميناء، وايجاب يتمثل في «الأستاذ كامل»، وموضوع الصراع هو إنصاف عمال الميناء، وتأليف نقابة لهم، كذلك هناك سلب، في الموقف السياسي، يمثله «أبو سعيد»، وايجاب في الموقف السياسي ذاته يمثله «الأستاذ كامل». إن الصراع بين السلب والايجاب، يقوم بين «أم حسن» و«الطروسي»، وبين «الطروسي» والبحر، وبين «نديم مظهر» و«أبي درويش»، بين الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية، وبين الكتلتين وفرنسا أيضاً، والرواية لا تحسم هذه الصراعات، ولكن سياقها يومىء إلى من سينتصر، لأن له المستقبل، وهكذا هي الحال في رواياتي كلها، إن سلبية «زكريا المرسنلي» (وحشيته) تدخل في صراع مع ايجابية «شكيبة» (إنسانيتها) والرواية لا تقول إن «شكيبة» قد انتصرت نهائياً، ولكن مبادرة الانتصار في يدها، فقد استطاعت أن تفجر الطاقة الإنسانية في عقلية «المرسنلي» العدمية الشريرة.

وليس في وسعي أن أستمر في إيراد الشواهد، فهذه، بعد كل شيء مقابلة، والسؤال يحتاج في جوابه إلى دراسة، ولعل بعض الخلاف، وبعض الاتفاق، في سياق هذا الجواب، يكون مجالاً لدراسة أفيدُ منها والقارىء معاً.

● أستاذ حنا، ليس قصدي بحمل البطل الروائي لخصائص رؤية الفنان للحياة أن تحلّ الشخصية الفنية مكان الشخص الفنان، بل المقصود انها ترسم الإطار العام لتحديد العلاقات ومسار توجهها والمصائر التي تؤول إليها. «الطروسي» هو «الطروسي» وليس حنا مينه، لكن خصائص هذه الشخصية النفسية، الاجتماعية الأخلاقية، وسيمائها الذهنية والروحية، واختياراتها ومصائرها، لا يمكن أن تتحدد كما هي عليه في «الشراع والعاصفة»، لو لم يكن كاتبها حنا مينه، وهذا لا ينفي واقعيتها، واستقلاليتها، لكن لكل كاتب عين تختلف عن عيون الكتّاب الآخرين في رصد الواقع. «فالطروسي» هو وليد نظرة حنا إلى الحياة، ولا يمكن «للطروسي» مهما ثابر على استقلاليته ومد لسانه ساخراً من خالقه إلا وان يحمل طابع هذا الخالق. فلا يمكن أن يكون وليد نظرة نجيب محفوظ، أو الطيب صالح، أو غائب طعمه فرمان، او الطاهر وطّار... إلخ.

أما بالنسبة للنقطة الثانية، فإنني جعلت من الطبيعة مرجعاً للقوانين العامة، وعندما اكدت أن السلب والايجاب هي من خصائص وجودها واستمراريتها، ولذا فهو قانون ثابت. وذكرت أن صفة السلب والايجاب أدعى إلى توصيفها واكتشافها في الحياة الاجتماعية لا نفيها من الحياة الاجتماعية، وأنا متفق معك بذلك، والمقارنة التي اجريتها بين الطبيعة والمجتمع، هدفها تثبيت تلك الحقيقة الكونية، على ان السلب والايجاب مصدر الحركة في الطبيعة والمجتمع، وهي اكثر تجسيداً في الحياة الاجتماعية، على اعتبار أن الإنسان يملك الحرية والاختيار بينما الطبيعة تحكمها قوانينها الداخلية الأزلية، وبالتالي فإن الطبيعة محكومة بضروراتها، بينما الإنسان قادر على السيطرة على الضرورة والتحكم بها والانتصار على مشيئتها، وبالتالي فإن قانون السلب والايجاب في الحياة الاجتماعية هو ضرورة تملك قابلية الحرية عبر قانون نفي النفي الذي تحدثت عنه، وهذا القانون هو سيرورة مستمرة نحو الايجاب، على اعتباره دائماً هو نفي للقديم، للمعوق، وأخيراً للسلب.

●● لا خلاف إذن، بيننا في وجهة النظر، ما دمنا نتفق على النفي الدائم لما أصبح منفياً، وتثبيت الايجاب على السلب، هذا الايجاب الذي سيغدو، بدوره، سلباً، ينفيه ايجاب جديد. والحق، من ناحية أخرى، أن كل شخصية ابداعية لها مبدع واحد فقط.

● كل شخصية روائية وبالضرورة تسعى إلى هدف تريد تحقيقه روائياً، وهي بتحقيقها له أو عجزها عن ذلك، يكشف الكاتب عن الأمثولة والمغزى الدلالي جمالياً ومعرفياً لفنه. والشخصية بسعيها ونضالها لتحقيق الهدف تتكشف عن سيمائها الذهنية والأخلاقية في اتصالها بالآخرين وموقفها منهم، إن كانوا معوقين لها في سبيل تحقيق أهدافها أو مساعدين، ومما لا شك فيه أن لكل بطل من أبطال رواياتك هدفاً محدداً روائياً، ولكل رواية أهداف تضعها أمام بطلها، «الطروسي»: العودة إلى البحر، «المرسنلي»: العودة إلى المدينة المهددة، «فياض»: العودة إلى الوطن، الشاب في «الشمس في يوم غائم»: امتلاك المرأة القبو، «سعيد حزوم»: أن يكون بحاراً ويعثر على أبيه، الطفل في «بقايا صور»، و«المستنقع»: أن يغدو متعلماً.. إلخ، كل هؤلاء في مسعاهم لتحقيق مبتغاهم، يبحثون عن المعنى والقيم في الحياة، ومثل هذا المبتغى يفترض سلوكاً شريفاً في المسعى، إنه الكفاح والسلوك الشريف حتى في صغائر الأمور.. هل تعتقد أن ذلك كان على حساب حرارة النمو الدرامي المتشابك في أعمالك؟ ما هي الأمثولة، أو المغزى الدلالي جمالياً ومعرفياً لكل هذه المخلوقات، التي كنتَ قد صرحت بأنك تحسدها على قوتها وصلابتها في مواجهة الحياة؟ ألا تعتقد أن فيضاً من النزعة الإنسانية المسرفة، أدى إلى المبالغة في التعاطف والحب لأبطالك، بينما يحس القارىء ببعض التسامح تجاه المعوقين لتحقيق أهدافهم، والنتيجة أن يخرج القارىء وهو لا يحمل سوى الحب؟ ألا يُضعف ذلك من عنصر التحريض التعبوي ضد شناعات الواقع؟

●● ثمة فرق بين شخصية روائية تسعى إلى هدف تريد تحقيقه، وبين رواية تُكتب أصلاً بهدف تريد تحقيقه. الفارق هنا بسيط، دقيق، قد لا يُرى بالمجهر، ولكنه موجود، فالرواية التي تُكتب لهدف، هي أقرب إلى الرواية الفكرية، الذهنية، المسبقة الاتجاه،

لكن الشخصية الروائية، التي تعمل وفق بيولوجيتها وبسيكولوجيتها، دون أن تكون شبحاً ذهنياً، ودون أن تكون نمذجة لفكرة مسقطة، هي شخصية تحقق هدفها بدلالة الرواية لا بالنمذجة أو القوْلَبة، بما في تصرفها وحوارها وخطابها الروائي، «الطروسي» مثلاً، كان له هدف، هو العودة إلى البحر، لكن الرواية، عند كتابتها لم تكن مقصورة على هذا الهدف. ولا مخضعة له، الرواية ذات عدة أهداف، وكل شخصية لها هدفها، وهناك صراع درامي بين الشخصيات، فـ «أبو رشيد» بلغ من تناقضه في الهدف مع «الطروسي» انه أرسل «ابن برو» لقتله. وبين «ابن الجمّال» المغرم بالمانيا، والمتهتلر، وبين «الأستاذ كامل»، الوطني، الواعي، الذي يقول عن النازية إنها لعنة، فرق كبير، وهو لذلك نقيض «ابن الجمّال»، وفي علاقة صراعية معه، ليس شخصياً، ولكن فكرياً، و«أم حسن» لا تريد عودة «الطروسي» إلى البحر، بينما «الطروسي» يريد هذه العودة، وقد بلغ الصراع بينهما حد الطلاق، وقس على ذلك ما في الرواية من سلب وايجاب، يشكّل ديالكتيكيتها، وينّمي العنصر الدرامي فيها، ويفجّره قبل أن تأخذ شخصية «الطروسي» اتجاهها النهائي، وتحقّق عودتها إلى البحر. إن هذا التطور الدرامي من خلال الصراع الروائي، تجده في كل رواياتي، من «**المصابيح الزرق**» إلى «**الثلج يأتي من النافذة**» مروراً بـ «**الشمس**» و«**المرصد**» ويتخذ شكلاً فاجعاً في الثلاثية، حين يقتل الريّس «عبد الحميد» المناضل «قاسم».

إنني فعلاً أحسد شخصياتي، لأن فيها قدراً من الكفاحية أكثر مما عندي، وهذه الكفاحية التي قد تكون خارجية، مثلما هي عند «صالح حزوم» (ضد الأتراك والفرنسيين) هي داخلية، تدور في نفس «سعيد حزوم»، حتى تبلغ به درجة الأزمة وانفجارها على النحو المأساوي الذي أدى به إلى مستشفى المجانين. إن الصراع بين الخياط

وبين البيك والد الفتي، يشمل الرواية كلها، لكنه لا يدور بينهما مباشرة، ولا جسدياً، بل من خلال فكرتين: الأولى هي دقّ الأرض، ابنة الكلبة النائمة لإيقاظها، والثانية هي سعي الاقطاعي، سكرتير المستشار الفرنسي، لأن تبقى الأرض نائمة، ويبقى كل شيء على حاله.

من المعروف طبعاً، أن لكل كاتب طريقته في الصياغة الفنية، وربما كنت أعتمد الإشارة أكثر مما أعتمد الخطابية، وحتى في السرد، فإن له طريقة في التقطيع، والتوقف، والنقطة وعلامة الاستفهام، وفي الصراع فإنني لا أميل إلى الفاجعة، ولا أميل إلى التراجيديا إلّا بين الإنسان والطبيعة، ذلك أنني لا أتسامح مع أعداء الإنسانية، والتقدم، والمعيقين لمسيرة البشرية، لكنني أرفض أن أرسمهم كاريكاتورياً، بحيث أصوّر الاقطاعي وحشاً، وبصورة دائمة، وسيد الميناء، ذئباً، وبصورة دائمة، والريّس «عبد الحميد» قاتلاً، وفي كل لحظة، إنهم يقتلون، يذئبون، يستوحشون، حين تُمسّ مصالحهم، حين يبرز الخطر على نفوذهم، أو ملكيتهم، لكنهم، فيما عدا ذلك، فهم قادرون على أن يكونوا ثعالب، لا ينقصهم اللطف ولا الكياسة.. هذه صفة «أبو رشيد» في «**الشراع**»، وصفة الاقطاعي في «**الشمس**» وصفة الريّس «عبد الحميد» في **الثلاثية**»، وهؤلاء يحبّون، وإذا كان الحقد عليهم لا يتفجّر حماً، فلأن الميلودراما، في المأساة والملهاة، هي التي تقوم بمثل هذه المبالغات، أما في رواياتي فإن الخلاف يبلغ حد القطيعة، كما بين الاقطاعي وابنه في «**الشمس**»، لكنه لا يدفع الابن إلى قتل الأب، رغم أن الأب قتل الخياط، وهذا مفهوم، فالأعداء الطبقيون، في هذه المرحلة، حيث الحكم والسجن وأدوات التعذيب في متناول أيديهم، هم الذين يستخدمون العنف، وهم الذين يبطشون، لكنهم أبداً لن ينجوا من العقاب، في نهاية

الصراع الدائر، عندما ينفجر غضب الشعب، ويمارس العنف ضد العنف.

إنني أحب أبطالي، ولكن مَن من هؤلاء الأبطال أَحب؟ ومع من أتعاطف؟ والايماءة في الصراع المستمر، وفي نهايات الروايات المفتوحة، إلامَ تشير؟.

لقد صور ليرمنتوف «بطل من هذا الزمان» تصويراً مرهفاً في الكشف عن نذالته، وحتى عندما يقتل خصمه في المبارزة، لم يصنع ليرمنتوف من ذلك تراجيديا. كل ما فعله أنه أعطى دلالة البطل النذل، المحتال، القاتل في النهاية، الذي هو من زمن كتابة الرواية، أي في القرن التاسع عشر وفي روسيا بالذات.

وفي الحقيقة، كل روائي يمكن أن يدافع عن كل المآخذ والعيوب في رواياته، ولست أرغب في ذلك، برغم أن طروحاتي الموضوعية قد تفسر على هذا الأساس، وكل الخواتم السعيدة، والانتصارات المحسومة، بعيدة عن سياق رواياتي، وفي «المرصد» مثلاً، يتراجع الجنود السوريون الذين حرروا المرصد، يقاتلون حتى يسقط ثانية في يد الاسرائيليين، وحتى لم يبق معهم ذخيرة، لكنهم وهم ينحدرون من الجانب الآخر لجبل الشيخ، كان لسان حالهم يردد: «نظار، وسنعود لتحريرك إلى الأبد يا جبلنا العزيز».

ملاحظة أخرى حول حرارة نمو التشابك الدرامي، فهذا التشابك له عندي، فنياً، دور خاص، ليس بالفاجع، ولا المتضخم، لئلا يصير التشويق عقدة بوليسية، وليس بالأفقي حتى لا تكون الرواية حكاية. إن التشابك الدرامي، بالشكل الذي أفهمه، هو حبكة «الرواية» وهذه تتوقف على تداخل الأدوار، والإيقاع، والسؤال المشوق الذي ينتظر القارىء له جواباً، والايماءة التي لها ما بعدها،

والحدث الذي يتطور، والشخصيات التي تنمو، والخاتمة التي يتلهف إليها القارىء، أي اللعبة الذكية التي تخدع القارىء عن اللعبة الروائية للمؤلف، ثم العنوان الذي لا يكشف مضمون الرواية سلفاً. كل هذه الفروع تتضافر لتصنع النمو الدرامي وتشابكه، والحرارة طبعاً تتولد من ذلك، وتتجلى في جذب القارىء وترويضه، وفي رواياتي قدر كبير من هذا، وهو الذي يشكل حلقة الاتصال السحرية بيننا، فلست أحب للقارىء أن يغفو وهو يقرأ إحدى رواياتي، ولا أريد له أن يخز نفسه بدبوس حتى يستفيق، أو يدلق على نفسه دلواً من الماء البارد كي لا يمل ويأخذه النعاس، أو كي لا يدخل في معادلات رياضية، بحجة أن على القارىء أن يجتهد، وأن يتابع مدفوعاً بالرغبة الواعية في الكشف، فمثل هذه الروايات المعقدة، يضيق بها حتى المثقف، فكيف بالقارىء العادي؟. وخارج دائرة المكابرة القول إنني أكتب للقارىء العادي، أو للمثقف، أو للتقدمي، أو للعامل، أو للفلاح، أو للطالب، إنني أكتب لكل هؤلاء، وردود فعل القراء تدل على أنني مقروء من جميع الطبقات والفئات والانتماءات الفكرية، أي انني، بما أقيمه من ايقاع وتشويق وبناء درامي وتنوّع في طرح القضايا وغنى في الصور والتماعات في الحوار، أحمل الجميع على قراءة مؤلفاتي، من الأميرة إلى العاملة، ومن أستاذ الجامعة إلى العامل، ومن المثقف إلى ابن الشعب، دون أن أتخلى عن الروح الإنساني، الذي يجعل شخصياتي الروائية حية، فاعلة، حارة، إنسانية، محبوبة، ومثيرة لإعجاب القراء.

إليك بعض الأمثلة: أحد المثقفين استوقفني يوماً ليخبرني شيئاً ما، ولأمر ما خيّل إليه أنني أشك في كلامه، وعندئذٍ أطلق هذا القسم: «وشرف الطروسي». وقراء كثيرون أقسموا أنهم سهروا حتى الصباح لينهوا قراءة، «الياطر» وإحدى الأميرات، في إحدى دول الخليج،

أرسلت لي مندوبة لتأخذ توقيعي على «**الشمس في يوم غائم**». . وعشرات الذين بكوا وهم يقرأون «**بقايا صور**»، ومئات الذين كتبوا إلي يقولون «الأم في هذه الرواية أمّنا»، وصدف مرة أن كتب كاتب حولي بعض الأشياء التي لم يهضمها ماسح أحذية، فأرسل إلى الجريدة نفسها رسالة عامية يقول فيها ما معناه «حنا مينه كاتبنا». إن هذه الحميمية، وهذه الاندفاعية، وهذا التواصل الحار الغامر، مرده إلى حرارة نمو التشابك الدرامي، وإلى ما في الأبطال من لحم ودم حسب تعبير **عمر فاخوري**، وإلى ما في نسيجهم من دفق عاطفي، دون أن يكون ذلك على حساب الفكرة، ودون أن تكون الفكرة على حساب النمو الطبيعي، أي دون برودة، ودون صراخ.

طبعاً هذا كلام قابل كله للنقاش، ومن المؤكد أنه سيكشف عن أشياء ايجابية وأخرى سلبية، لكنني أقوله من قلبي إلى قلب القارىء الكريم، دون أي ميل إلى ايراد المصطلحات والنظريات بقصد اضفاء الأهمية على حديثي.

● مما لا شك فيه أن في أعمال حنا تحريضاً مستمراً على عيش الحياة كما يجب أن تكون عليه الحياة، بالنسبة للفنان الثوري الذي لا يشدّه، إلا كل ما هو نبيل وقيّم وشريف وجميل فيها، وان شخصياته مشدودة أبداً لهذا الحلم الجميل، وهي في سعيها لتحقيقه إنما تخوض كفاحاً مريراً دون عصابية أو سوداوية أو انغلاق على الذات وانطحان بالغربة والاستلاب، وهي قريبة منا بدرجة التصاقها بأرضنا وبحرنا وشمسنا وهمومنا وأحلامنا، ومن هنا فإن أدب حنا هو أدب وطني وواقعي وإنساني، وأدب كهذا ليس بحاجة للمصطلحات والنظريات كي نكون رسولاً له إلى القارىء. إن حنا يكتب من القلب، ولذا فالمتلقي يقرؤه بعيون القلب، والقلب النقي هو خير دليل إلى فلسفة الحياة الحقة والماركسية اللينينية هي فلسفة هذا القلب النقي.

●● أشكرك جداً على هذا التعقيب، وأتفق معك فيه، وما قصدتُ بالكلام على المصطلح التقليل من أهميته، بل الانتباه، عند بعض النقاد، إلى الاتكاء عليه وحده، أي ايراده دون ضرورة، وهذا ينطبق على الناقد والمنقود معاً.

أكرر شكري على هذه المقابلة التي استغرقت منا وقتاً طويلاً. □

أجرى الحوار: د. عبد الرزاق عيد

(مجلة «النهج»: العدد الخامس، آب ١٩٨٤)

٨٩/١١/١

ـ لقد تشكل عالمي الروائي
من عالمي الحياتي..

■ قَبلُه لم يكن لأدب البحر وجود... وبإبداعه الذي نحته بأظافره أصبح يلقّب بـ «أديب البحر»... حفر شخصيته بنفسه على أحجار الزمن ناسجاً معاناته وآهات شعبه من واقع عايشه باحساسه المرهف وبنظرته الثاقبة...

في هذا الحديث، يفتح لنا حنا مينه صدره ليسرد علينا بداياته كمبدع اختار لنفسه مسلكاً شاقاً في غابة من الأشواك متمسكاً باستيفاء أي عمل روائي لبنائه اعتباراً إلى أن أية قضية تجدّ يجب أن توضع في اطار عصرها لا حاضرها.

هو ببساطة ذلك الروائي الذي آثر أن ينأى بقلمه عن الأحداث والشخصيات الجاهزة لينقُش على ذاكرة القارىء العربي ابداعات المعاناة اليومية والمعايشة الفعلية لما تخفيه الأيام من متاعب وآلام، فلنتركه يتحدّث...

فايز سارة□

● هل تعتقد ان هناك ما لم يُقَل بعد عن بدايات حنا مينه: اين ومتى، وكيف؟

●● بدايات الكاتب، من النواحي الحياتية والابداعية، شيء مهمّ، فلكي تعرف إلى أين يمضي الإنسان، يجب أن تعرف من أين أتى

أولاً. هكذا هي الحال مع الكاتب أيضاً، ومع المبدع باطلاق، فالتكوينات الوراثية، والنفسية، والجسدية، ذات أثر بالغ الأهمية في فهم آلية النص الابداعي، من خلال فهم آلية تكوين المبدع حياتياً ومعرفياً، وقد تحدثت في كتابين مستقلين عن الطريقة التي حملت بها القلم، والدافع إليها، وسيرورتها، وعن التجربة الروائية، من حيث هي عملية خلق حياة كاملة، ذات رؤية إنسانية شاملة، يكون فيها الروائي فوق رجل الدولة، ورجل المال، ورجل العلم، ما دام الروائي هو المكلّف، بحكم أداته الكتابية، أن يخلق عوالم هؤلاء، أن ينشيء من لا شيء شيئاً، ومن العدم حياة، تتسع لحيوات جميع الكائنات البشرية وغير البشرية. وتتيح للطبيعة أن تعبّر عن نفسها، بعد أنسنتها. غير أن ثمة ملاحظة، هي أن لا شيء يُخلق من لا شيء، ولا حياة تتوجد من عدم. وما أريده هنا هو أن الروائي خالق أدبي، لا يأخذ الإنسان إلا نطفة، والحدث إلا لقطة، والطبيعة إلاّ مِهاداً. . وعليه، بعد ذلك، ولكونه خالقاً، أن ينفخ الحياة في طين النطفة المأخوذة من الواقع، لتصير في الخلق الأدبي شخصية متكاملة، عبر نموها وتنامي السياق معها فوق أرضية من المكان والزمان والبيئة، التي هي معها وفوقه تلعب الشخصية الروائية دورها المرسوم، بعفوية وتقصّد معاً، عفوية الطرح الصحيح، للقضية الصحيحة، وتقصّد هذا الطرح، الذي تحدده انتقائية الروائي للحدث وزاوية الرؤية، في علوها وتعدد جوانبها.

الكاتب يكتب لقارىء. هذه مقولة خارج دائرة النقاش، فكما أن الإنسان يكتمل بالآخر، فالكاتب يكتمل بالقارىء، في عملية الاداء والتلقّي، وحين يتوجه الكاتب إلى القارىء، يجب أن يكون قد عرف هذا القارىء، وأدرك، بعمق، مشاكله النفسية والاجتماعية والوطنية والقومية، ليكون في طرحها معبّراً عن هذا القارىء الذي يرغب

دائماً، أن تكون الصورة المرسومة في القصة والرواية هي صورته والقضية المعالجة، فنياً، هي قضيته واقعياً، والمجتمع هو مجتمعه، ما دام الأدب والفن، كلاهما ذو وظيفة اجتماعية، يقولها بطريقته، أي طريقة مبدعه، وبسبب من أن هذا المبدع لا يستطيع، ولا يمكن له، أن ينفصل عن بيئة محددة، ومجتمع معين، وعصر له ظروفه وخصوصياته وأحداثه، فإن هذا المبدع، في التحصيل المعرفي، لا بد له من مفهوم عن العالم، مثالياً كان أم مادياً، ولا بد له كمنتج معرفة، أن يكون قبل ذلك مستهلك معرفة، مصدرها الكتب والناس.

نتيجة لهذا تصبح معرفة بدايات المبدع، هي معرفة المبدع نفسه، وقد طرحتُ بشكل روائي، سيرتي الذاتية، من خلال سيرة عائلتي، في ثلاثيتي «بقايا صور - المستنقع - القطاف» وستتابع السيرة الروائية لتغطي السيرة الذاتية، وفي هذا الحقل، أستطيع القول، مطمئناً، أن بداياتي الحياتية أصبحت معروفة وهي في متناول القارىء والناقد والدارس، بخلاف بداياتي الأدبية، التي لم أجمعها، فظلت مبعثرة في صحف ومجلات الأربعينات وبداية الخمسينات من هذا القرن، وأكثرها قصص قصيرة، بينها مسرحية اجتماعية لم تُنشر، وهي بحكم المفقودة ولا أمل في العثور عليها، أما القصص القصيرة، فإن الذين يؤرشفون لأدبي لديهم نسخ عنها، وقد يُتاح لي الوقت والعمر، لأجمع هذه القصص وأنشرها في كتاب، يوفر للمتتبع مرجعاً في معرفة بداياتي الأدبية، سواء في القصة أو المقالة.

أجزم أن بدايات حياتي معروفة، وبخلافها بدايات ابداعي، وعلى الدارس تقع مهمة تتبعها، في الزمان والمكان والكيفية، وهذا ما لم يحدث بعد، وآمل أن يحدث في المستقبل، لتصبح لوحة البدايات مكتملة، يتأملها المشاهد الذي هو هنا القارىء، ويستعين بها الناقد

في فهم التكـوينـات الأولى، الأسـاسيـة، التي هي ضروريـة لفهم التكوينات اللاحقة، وإلا ظلّت الدراسة مقتصرة على الراقـات العليا من أعمالي الأدبية، أو ظلّت هـذه الدراسـة، في تشبيه مادي، مقتصرة على ما فوق الأساس من البناء، أي الطوابق الـظاهرة فـوق الأرض، أما تلك التي تحتها فهي غائبة.

● ما دمنا نتحدث عن بدايات حياتية وابداعية، فإن الحديث يقودنا، بالضرورة إلى تداخل، أو تلاصق، وقائع الحياة مع وقائع الابداع لديك، فما هو جوابك حـول اتصال او انفصال، هذه الوقائع؟

●● إذا كنت، كما قلت دائماً، لم أكتب إلاّ مـا عشته ورأيتـه، فإن الجواب على السؤال يبدو واضحاً جداً. وهو أن هناك علاقة مترابطة، متداخلة، متميّزة، وشيجتها من عينيّ وأصابعي، ومن حياتي وواقعي بكـل ما في هـذه الكلمات ودلالاتها، وأؤكـد أن هناك انـدماجـاً بـين تجـربتي الحيايـة وتجربتي الابـداعية، يتـوحّدان في شخصيـات قصصي ورواياتي، هذه المنسوجة من خلاياي وأعصابي، بمثل ما هي منسوجـة من مُعطى العيش، الذي كـان جميلاً دائـماً بالنسبة إليّ، رغم شقائـه الطويل والمـرير، بسبب من أنـه أعطاني المعـاناة، النـاتجة عن اجتيـاز مراحل العمر بكل مـا حفلت به هـذه المراحـل من نضال، بـالكلمة والموقف، وكذلك بالمعايشة العميقة، الرحيبة، التي جعلت من فكري عجينـة إلى الدم تنتسب، ومن خيـالي رؤى إلى عوالم لا حـدّ لسعتهـا وغنـاهـا وتنـوّعهـا، ومن البيئـة بيتـاً سكنتــه كـمالــك، وليس كمستأجر أو سائح، بيتـاً بنيته لنفسي، بعـرقي، ودموعي، وبعـظامي ولحمي، وأقمتُ فيـه متحمـلاً جهنميـة الصيف، وقـطبيـة الشتـاء، وتحـولات الفصول الأربعـة، متلمّسـاً بـراحتي مـداميكـه، متفحصـاً بنظري، كل لبنة فيه، وكل ثقب أو خرم، معانياً، إلى درجـة اختراق

الجدران والسقف، كل ما في هذه الجدران، وكل ما في هذا السقف، وما هو وراءهما، منشئاً حديقة هذا البيت حفراً بأظافري في التربة والحجارة، متلمّساً، كالبستاني الأصيل، كل شتلة وكل نبتة في هذه الحديقة، وردة كانت أو شوكة، طائفاً، ملاحظاً، متأملاً، كل ما حولي من بيوت وحدائق، متشرّداً بين المدن، في طلب الرزق وطلب المعرفة، التي لا تتحصّل إلا من خلال تجربة كل شيء، واختبار كل شيء في دولاب محفوظاتي، من مفردات اللغة إلى صور الحياة، إلى المشاعر والعواطف الإنسانية، إلى الفوارق بين تشكل غيمة وتكوّن سحابة، إلى بهاء الشمس، وحلاوة الندى، وفرحة المطر، وجنون الريح، وسكون ما قبل العاصفة، ومعايشة هول العاصفة في البر والبحر، ومواجهة الخطر، إلى أن أصبح على حافته، وممارسة الجنس، انخفاضاً ومقاربة للموت، ثم العودة إلى الوعي، إلى الوجود الذي أنا قطعة منه، قطعة حية، تعرف أفراحه وأتراحه، وكذلك خوفه وطمأنينته، وبكلمة، أعرف وجودي الحياتي الذي يصير، كل ليلة، كل نهار، غير ما كان، في الشقاء أو السعادة معاً، نفياً للثبات، وحباً للتحوّل عن طريق المغامرة، وعبر البحث عن التجارب بين الناس وفي الكتبْ.

هكذا أرى أن تجربة الحياة المعيشية وتجربة الخلق الابداعية، كل واحد فيه ذاتي، بما أنا إنسان، وفيه ذاتي، بما أنا كاتب، دون أن أغفل حقيقة مهمة، هي أن ذاتي كإنسان، أغنى من ذاتي ككاتب، بسبب معرفة البيئة التي تحدثتُ عنها آنفاً، ومعرفة العالم، شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، معرفة معاينة ومعاناة، حتى لو أعطيت أن أعيش عمراً آخر، غير عمري المحدود هذا، لما استنفدت ابداعياً، التعبير عنها. تجاربي، إذن، أكبر، أرحب، أعمق، من عالمي القصصي والروائي، وفي هذا ايجاب كما فيه سلب: الايجاب يتمثل،

كما قلت في غير مرة، في أن التجارب هي التي تبحث عني، بينما غيري يلهث وراءها، والسلب في أن كثرة التجارب تغري، أحياناً، في أن نضع في عمل ما، أو نحشر فيه، أكثر مما هو لازم للعمل نفسه، من خبرات وفكرات الحياة. هنا خطر لا بد من الانتباه إليه، ورفض الإغراء، والتمرس بفن الجنس الأدبي الذي نشتغل عليه، حتى نضمن تجاوز هذا المطلب، وهندسة العمارة الروائية دون زوائد، بل بالقدر الذي يتطلبه العمار القصصي أو الروائي، مع الحرص الدائم، الشديد، على عنصرين، هما **الايقاع والتشويق**، وبكل صراحة الخالق الأدبي، الذي يعرف أن مخلوقه، أو شخصيته القصصية الروائية، ليست دمية تحرك بشد الخيوط، لأن هذا المخلوق، وهذه الشخصية، لها حياتها الخاصة، المنسقة، التي تتطلب حريتها في أن تكتب نفسها، دون قسر أو افتعال من الكاتب، لكن دون أن ينفلش هذا المخلوق، أو هذه الشخصية، فلا يكون لمبدعها بعد ذلك قدرة على انمائها إنماءاً حقيقياً، وفق تطور السياق الضروري والمطلوب، السياق الذي هو أيضاً، له قانونه في النمو، وفي التخلق ككائن حي.

يأتي بعد ذلك دور انتقاء زاوية النظرة، وعلو أو انخفاض درجتها. ففي هذا الانتقاء، مأخوذاً بشرطي نمو الشخصية ونمو السياق، بحرية تامة وغير تامة في آن، يستطيع الكاتب أن يقدم رؤيته بدلالة الحدث، وليس بالإسقاط أو المباشرة، أو بالصراخ الذي يقتل العمل الابداعي. إن كل شخصية أدبية تحمل ما هو قديم في الايديولوجيا، وما هو جديد فيها، لأنه، في الإبداع، ليس من إيديولوجية صافية بصورة كاملة. وهذه ملاحظة مهمة في عملية الخلق الأدبي، ما دامت الشخصية الأدبية الحية، التي من لحم ودم، تترسب فيها، وتبرز من خلالها، أنساق من الفكر القديم والجديد. ثم ان التجارب لا يجري اقتناصها، أو تملكها، بالافتعال، كأن نحب امرأة

لنكتب عن هـذا الحب، أو نـزور معمـلاً لنكتب عن هـذا المعمـل، فالأصل أن نعيش الحياة لذاتها، لأنها حياتنا، وجديرة بأن نحياها.

إن الذات الإبداعية، لا تكون ذاتاً ابداعية، إلا بالتلقّي الـدائم، واختمار هذا المتلقَّى فيها، ليصير هو هي، وتصير هي هو، فلا يكـون الاداء من بعد، إفرازاً لخـواطر ذهنيـة، أو لحـدث غـير نـاضـج، أو شخصيات جاهـزة مأخـوذة من الواقـع. فالـواقع هـو معطى، وهـذا المعطى يكون للمبدع وغير المبدع على السـواء، ويبقى الفارق بينهـما، أن المبدع يجعل من الـواقع واقعـاً فنياً. يعـبّر عنه بـالصورة المـلائمة، متشكلة من مادة حديثة مطاوعة، مشغولة بعلمية ذات جودة وأصالة.

نحن جميعـاً نعرف البحـر، لكن ليس كـل من عـرف البحـر، أو عاشه، أو عاناه، قادراً أن يصوغ معـاناتـه قصيدة أو قصـة أو رواية. نحن نعيش إذن نحن نـلاحظ، ونحن نعيش مـلاحـظاتنـا تجـارب، تترسب في النفس، تهجع فيهـا، وفجأة تستيقظ وتـأخذ عـلى الكاتب دروبه وأفكاره، أي تفرض حدثها النطفي عليه، ومن هذا الحدث ـ النطفة، ومن الشخصيـات التي هي نطفـات بدورهـا، يصير الحمـل بالجنين الأدبي، ويعيش شهـوره، وأحيانـاً سنواتـه، قبل أن يلد ولادة صحيحـة، ذات شروط كاملة، هي شروط الخلق الأدبي الابـداعي، الذي يحمل المتعة والمعرفة إلى الناس.

لقـد تشكل عـالمي الرّوائي، من عـالمي الحيـاتي، وهـذا الارتبـاط الذي يبلغ حد الاندغام، هو الوشيجـة التي تسأل عنهـا، بين حيـاتي وتجربتي، لكن عليّ أن أقول، إن ثمة كثيراً من الأشياء في الـذات، لم يقيض لها أن ترى النـور بعد. رغم أنني نيّفت عـلى الستين، وسـواء امتد العمر أو قصر، فإن ما أديتـه يصح أن يُقـال عنه أنـه عطائي في مدى عمري. استطعته بالشكل الذي تخلّق به، وليس بالشكل الذي

كنت أطمح إليه، ومن هنا قلقي، وشعوري بعدم الرضا. وأسفي لأن أجمل ما أردت انجازه لم أنجزه بعد.

لدينا، في الوطن العربي، مفارقة صارخة، مفجعة. بعض الكتاب ومن المبدعين البارزين تخصيصاً، لا تنطبق سلوكياتهم على ابداعاتهم. يريدون أن يبدعوا أشياء عن الشعب العربي، لكنهم يغمسون يراعاتهم في الحبر البترولي. أسأل كيف يمكن الابداع عن المجتمع العربي، وعن قاعات مدنه، عن ناسه المعذبين، وعن أطفاله المناضلين بالحجارة ضد أسلحة الاحتلال الصهيوني كما في الأراضي العربية المحتلة، ونحن نسمن من فتات موائد الرجعية العربية؟

● غالباً هناك شيء من حنا مينه في شخصيات رواياته، وفي المثال: الطفل في «بقايا صور» و«المستنقع»... ثم فياض في «الثلج يأتي من النافذة».. هل يدفعنا ذلك للقول ان كثيراً من اعمالك هي ترجمة لسيرة ذاتية؟

●● قد يكون الطفل في «**بقايا صور**» و«**المستنقع**» و«**القطاف**» هو أنا، وقد تكون هذه الروايات سيرة ذاتية روائية. . لكن «فياض»، وقبله «الطروسي»، ثم «صالح حزوم»، و«ديمتريسو» وسائر أبطال رواياتي، السابقة واللاحقة، ليسوا أنا، وإن كنت أنا خالقهم، وهم، لذلك، يحملون بصمات هذا الخالق الأدبي، البصمات التي لا تُرى إلاّ بالمجهر، ومن هنا الالتقاء والافتراق في الشبه. لكن القراء مولعون بالبحث، وبتقصّي حقيقة الشخصية القصصية أو الروائية، لمعرفة ما إذا كانت هذه الشخصية هي شخصية المؤلف ذاته. وهذا التطلع الذي ينطوي على فضول، بقدر ما ينطوي على رغبة فضائحية، قد كان، وسيبقى، ما دامت هناك قصة أو رواية. القارىء يريد أن يعرف، منذ **فلوبير**/ وقبله/ وبعده، ما إذا كانت «**مدام بوفاري**» هي

هذه السيدة أو تلك، لكن البوفاريين كثيرون، كما هم كثيرون الإبلاموفيون المعبر عنهم في رواية «**ابلاموموف**»، وقد كان سنتياغو صياداً في «**الشيخ والبحر**» ولكن الكثيرين يقولون إنه **همنغواي** ذاته، وكل صياد يدّعي أنه يعرف سنتياغو، كما يدعي كل بحار، في مدينتي اللاذقية، أنه يعرف «الطروسي»، بطل روايتي «**الشراع والعاصفة**» وأن «الطروسي» كان جده أو والده أو عمه. . . إلخ.

قبلنا، في النصف الأول من هذا القرن، وجه **توماس مان** هذه النصيحة إلى القراء: «لا تبحثوا، في شخصية الروايات والقصص، عن شخصية المؤلف، أو أية شخصية حية، ولا تدّعوا أنكم تعرفونها» ثم تساءل: «لماذا تريدون، وبإلحاح، إثارة الفضائح؟». أنا حنا مينه، تاريخي، هويتي، صورتي، معروفة كلها لدى قرائي، ومن العبث التنقيب تحت الكلمات، عن قسمات تشبهني في شخصيات رواياتي. فلو كنت أنا هذه الشخصية أو تلك، ولو كان غيري هو هذه الشخصية، أو تلك، لكنت روائياً فاشلاً، ألتقط شخصيات جاهزة من البيئة، من الحياة، من المجتمع، من العوالم التي رأيتها وعشتها، وكل شخصية جاهزة هي شخصية غير فنية غير ابداعية، تفتقر إلى الخلق والابتكار، وتغدو، في حال جاهزيتها، سطحية، مبتذلة، حتى وإن كانت تنتمي إلى الواقع، فالواقع ليس فناً، إنه مصدر للفن، يتناوله الفنان فيجعل منه واقعاً فنياً.

● الملاحظ ابتعاد حنا مينه ـ إلا نادراً ـ عن معالجة المعاصر والراهن في نتاجه الروائي، ترى ما السر في ذلك؟

●● ليس هناك سر. هناك حقيقة، هي أن كل حاضر هو، في اللحظة نفسها، ماض، ويبقى هذا الماضي، من حيث البُعد الزمني،

راهناً بالنسبة للقصيدة، وللقصة القصيرة، وهو غير ذلك بالنسة للرواية.

العمل الروائي عمل اختماري، فإذا لم يختمر الحدث في ذات الروائي، يستحيل انتاجه روائياً، ولو كانت الرواية تسعى وراء الراهنية، فإنها كانت تسعى وراء سقوطها، ما دام شرط الاختمار، والابتعاد الزمني بالنسبة للحدث، ورؤية الوقائع في اصطفائها هي ضرورات لازمة، لا معدى عنها، بالنسبة لمن يتصدى لكتابة الرواية. هنا يجب أن نميز بين العصرية والراهنية، فأن تكون الرواية عصرية، يعني أن تعبّر عن عصرها، وأن تكون راهنية يعني أن تعبّر عن الحاضر في لحظته الآنية، وهذا لا يدع للروائي فسحة زمنية كافية كي يبتعد عن الحدث، وينظر إليه من بعد ومن علٍ، وهي النظرة المطلوبة، لأنّها تكون شمولية، ترى الحدث في كل أبعاده، وكل نتائجه، وبعيدة عن النظرة الإعلامية السريعة والمواكبة للحدث. وهذه هي انتفاضة اخوتنا العرب في الأراضي العربية المحتلة، أو كما يسمّونها انتفاضة اطفال الحجارة، تشكل خرقاً رائعاً لمواصفات النضال التقليدي، وهي ظاهرة تاريخية مهمة، تفتح صفحة جديدة في تاريخ النضال التحرري العربي الذي بدأ مع بداية القرن العشرين، وقد كُتبت قصائد كثيرة، وقصص كثيرة، عن هذه الانتفاضة الباسلة والمتطاولة، لكن الكتابة عنها روائياً لما تبدأ بعد، للسبب الذي ذكرته أعلاه، وهو اختمار الحدث الروائي في الذات الروائية، والابتعاد عن راهنيته التي تعرّض الرؤية الروائية لخطر الفجاجة، وتعرض الرواية تالياً للسلق، وعدم النضوج في الذات المبدعة، وولادة الجنين الروائي قبل اكتمال نموه في رحم الحالة الزوائية التي لها زمنها تماماً كحالة الجنين في رحم المرأة.

وجواباً على قولك في السؤال، إنني لا أكتب عن الراهن إلا نادراً،

(وضمن هـذا النادر روايـة **«مأسـاة ديمتريـو»** ورواية **«المـرفـأ البعيـد»** وغيرهما) فـإنني أجيب أن ما يهمني، كـروائي، أن أعبّر عن عصري، وهذا ما فعلته تماماً. في رواياتي تجد عصرنا، تجد قرننـا العشرين، لا من موقع الشاهد، المتفرج على معركة ما يجري، بل كمساهم في هذه المعركة التغيـيرية نحـو الأفضل، وهـذا حسبي. لقد كتبتُ لعصري، وعنه، ولأجيالي، وعنها، وسيأتي من يكتب للأجيال القادمة، الأجيال التي سيكـون لها كتابها، وإلا وقعت المصـادرة عليهم، وهـذا مجـانب للضرورة الحياتية وظروفها وأحـداثها، الكبـيرة والصغيرة، ومن يـظنّ أن في وسعه القيام بهـذه المصادرة فهـو واهم، ومن اعتقد أن روايـاته ستـظل خالـدة، لا يفعل سـوى دفـع أصـابعـه بـين مسننـات عجلة الزمن، هذه الكتلة السـائلة، التي تحملنا في مسيلهـا، وتضعنا، نحن ورواياتنا، أمام نهايتنا.

ليس معنى ذلك أن الأعمال الابداعية لا تحمل إضافتها للمستقبل، فنحن، في القـرن العشرين، نقـرأ، وبكثـير من الاعجـاب، الأدب الاغريقي، والأدب الروماني، وفي مجال الرواية نتتلمذ على أيدي أبرز روائيي القرن التاسع عشر: **بلزاك، ستاندال، فلوبير** وغيرهم.

لا رغبـة لي، طبعاً، في الدفـاع عن أعـمالي، أمـام سؤالـك الـذي ينطوي على اتهام مبطن، فأعمالي تدافع عن نفسها، وعن انوجادها في العصر، وأخذ نسيجها من نبضه، ومن لحمه ودمه وعصارته، غير أن القارىء يتطلب منا أن نوضح له وجهة نظر داخلها كثير من التشويش ومن الاختلاط، ومن القصور في القراءة النقدية، التي غالباً ما تكـون مجانفة للصواب، وأن نصحح كل هذا، ونقدّم وجهة نظر تأمل في أن تكون صائبة قدر الامكان.

والبطولة. لماذا هذا البروز الخاص لهذا العالم في نتاجات حنا مينه؟

●● لأن عالم البحر هو عالمي. بريشتي مزقت غشاء بكارته التي كانت مرصودة على اسم المجهول والشيطان. إذا قلت: «البحر!» في الأدب العربي الحديث، قلت: حنا مينه. أنا هو أديب البحر كما أجمع النقاد، لأنني، من مياهه الزرقاء، من رمله وصخره، من زبده ونوارسه، أخذت أجمل، وأمتع، قصص البحر والبحارة، حين تخليت عن الكسل غير الملوكي، الذي ينأى بالأدباء العرب عن المغامرة حياة وكتابة. هذا العالم الوديع والشرس، الهادىء والعاصف، المتعدّد الأسطحة والقاعات، الغني إلى درجة متنوعة لا يشملها الحصر، هو العالم البكر الذي زففت ملكته على ملكه في أسطورة «**الشراع والعاصفة**» ومن ثم جاء الإنسان، «الطروسي» بطل الرواية، ليقهر ملك البحر، ويستبي ملكته، عنوة واقتداراً، لسبب واحد بسيط، هو أنّ الإنسان، ملك الملوك جميعاً، ما دام هو، في ترويض الطبيعة، قد روّض ملوك الطبيعة في عناصرهم الأربعة.

قبلي لم يكن لأدب البحر وجود، ثمة قصص تحدثت عن شطآنه وصياديه، لكن أحداً لم يجرؤ أن يجعل شراع الإنسان يطارد عاصفة البحر، كما في رواياتي.. والخبرة الحياتية بالأساس أتاحت لهذا الروائي أن يتحدث عن البحر، مرفأ وساحلاً ولجة ومحيطاً، فيأخذ من خبرته كبحار، ومن قصص والده عامل المرفأ، ومن حكايات أحياء البحارة الشعبية التي عرفها وعاشها في مرسين واسكندرونة واللاذقية، ومن السفر في البحر، متوسطاً وأسود، ومن خوضه الصراع مع الموج المهلك، والقرش المفترس، على شواطىء الباسيفيكي، مادة فنية بقدر ما هي غريبة، تشكلت، وفق أحداثه وابتكاراته، عوالم بحرية أدهشت القارىء العربي، هذا الذي منذ بدء

التاريخ العربي، يعيش على جوار البحر، لأنّ الناقة التي كانت سفينته الصحراوية، ظلت تشده، في رحلة التاريخ، إلى قيدومها، رغم أننا، أو من حولنا، في العالم، قد اكتشف سفينة الفضاء التي مزقت غلالة ضياء القمر البيضاء، وطاولت في اندفاعها الشمس، وما يدور في الفضاء من أفلاك.

نستطيع، الآن، أن نقول بثقة، إن البحر الذي كان مفتاحه في جيب **ملفل** في «موبي ديك» و**همنغواي** في «الشيخ والبحر» قد أصبح في جيب الابداع العربي مع روايات مثل «**الشراع والعاصفة**» و«**الياطر**» و**ثلاثية** البحر.

مع ذلك، وبتواضع بعيد عن لعبة البورجوازية والغرور، أقول، كما قلت دائماً، إنّني، مع هذا الكم الكبير من الروايات، ومن القصص، والهواجس، لم أكتب، حتى الآن، سوى مقدمة كتاب البحر، تاركاً لمن يأتون بعدي، ويتبعوني على طريق المغامرة والخطر، أن يكتبوا كتاب البحر، ويكتشفوا مجاهله العجيبة، التي لا أكثر منها، حتى في مجاهل غابات الأمازون وأفريقيا، غرابة وتنوعاً في المخلوقات والكائنات والطبيعة ذات السحر الذي بعضه في حكايات السندباد، وبعضه في قصص بحارة العرب الأوائل، الذين كان البحر، بين اليمن والهند والصين، ملعباً لأشرعتهم، في مراكب تحطم أكثرها، على صخور طرق بحرية غير مكتشفة، وبلغ أقلها تمام الرحلة، عبر جزر لم تستنفد «**ألف ليلة وليلة**» إلاّ عُشرها، قصاً ووصفاً.

● الذين احبوا نتاجك، أحبوا زكريا المرسنلي في «الياطر» وفياضاً في «الثلج يأتي من النافذة»... كيف يمكن أن نجمع الشخصيتين إلى بعضهما، كما فعل القراء، رغم ما بينهما من تباعد؟

●● النقاد، والدارسون، أجدر بالجواب على هذا السؤال مني. فإذا كان لا بد من كلمة، فهذه الكلمة هي: **النضال!** كل من «الطروسي» و«فياض» ناضل على طريقته، وفي سبيل بلده ومدينته، وهذا هو الرباط المقدس بين أكثر أبطال رواياتي.

قلت مرة: «أنا كاتب الكفاح والفرح الإنسانيين». وهذا يكفي، ما دمت أرغب عن تكرار نفسي، وعن شرح أفكاري، مصادراً، على هذا النحو، مهمة الذين خلقوا ليشرحوا، وبإبداع، أفكارهم من المبدعين.

● ذات يوم قلت في مقابلة صحافية: «طموحي أن اعبّر عن الإنسان في حركته الحياتية وصراعه، وكل نوازع نفسه بغير إسقاط ولا افتعال. ولكن بغير اغفال لقدرته الجبارة على أن ينتصر دائماً على الصعاب والمعوقات»... أين انت من هذا القول بعد خمسة عشر عاماً؟

●● ما زال هذا الطموح طموحي.. إنني أسعى لتقديم تراجيديا وكوميديا إنسانية في وقت واحد. أبطالي ليسوا جاهزين. أنا لا ألتقطهم من البيئة الواقعية حولي. إنني أبتكرهم. ولكن من الحدث وليس من الذهن، من التجربة المعيشية وليس من الاسترخاء على مقاعد المكاتب الوثيرة. ذلك إنّني لا أستطيع أن أدير، كثور، مؤخرتي لعذاب الإنسانية. وفي رحاب هذه الإنسانية التي عشتها بعمق، ومحبة، وملاحظة دقيقة ومستمرة، كانت معها رواياتي، وكانت شخصياتها، التي لا تنتصر في كفاحها دائما، لكنها لا تنكسر من الداخل. تظل، حتى في حالة الفشل، تتطلع إلى النجاح، على نحو سيزيفي لا رحمة فيه، وكذلك لا هوادة.

● حنا مينه كيف ينظر إلى واقع النقد في الأدب الروائي؟ هل هناك أزمة؟ وما هو الطريق لمعالجتها؟

●● حين لا يكون هناك ابداع أدبي، لا يكون هناك ابداع نقدي. الرواية العربية في حالة ابداع. هي وحدها الجنس الأدبي السيد، المسيطر، في الساحة الأدبية. عربياً ودولياً، لكن النقد الروائي العربي ليس على هذا المستوى. لا أقول هناك أزمة. لا أحب هذه الكلمة. لا أحب النواح واللطم، ولا تعميم الأزمات.. هناك في حياتنا، صراع، وهذا الصراع سيبقى طويلاً، سيدوم قروناً، وهذا واقع. لا تشاؤم ولا تفاؤل هنا. إنها الموضوعية. العقل العربي في حالة تكوّن. إنه يبحث عن مقومات تكوّنه، وهذا البحث يتطلب عصراً تنويرياً، بعد أن أُجهض المشروع الثقافي لعصر النهضة، بسبب اجهاض بورجوازية عصر النهضة نفسها. النقد العربي في مجال الرواية متخلف عن الرواية العربية، أما طريق معالجة هذا التخلف فليس من اختصاصي. □

أجرى الحوار: فايز سارة

(الطبعة العربية من جريدة «لوموند دبلوماتيك» ـ كانون أول ١٩٨٩)

٨٩/١٢/٢٤

ـ الموت.. وفلسفته.. في رواية «حمامة زرقاء في السحب» والصراع من أجل الحياة والحرية في رواية : «نهاية رجل شجاع»

■ الروائي السوري المعروف حنا مينه أصدر مؤخراً رواية بعنوان «حمامة زرقاء في السحب». موضوعها الموت وفلسفته، الحياة وآفاقها. فيها حيز للسيرة الذاتية، وفيها حيز للمجتمع. عن هذه الرواية، عن المؤرخ والسياسي والروائي، عن الرواية العربية عموماً، كان لـ «الموقف العربي» مع الكاتب هذا الحوار - عبدالله صخي□.

● أي سؤال تطرح روايتك «حمامة زرقاء في السحب»؟

●● سؤال الموت. إنها مساءلة بين الإنسان والموت في حالتي معرفة الإنسان أنه مصاب بمرض خطير، «السرطان» مثلاً كما في الرواية، أو جهله أنه مصاب بهذا المرض وكفاحه من خلال الأمل الخادع في الحالة الأولى، وايمانه بالشفاء الذي هو سراب في الحالة الثانية. أنت تعلم أن الموت ما زال لغزاً بالنسبة للإنسان، رغم أن الديانات حاولت أن تعطي تفسيراً لهذا اللغز، وأنها تؤكد أن الإنسان يثاب بحسب أفعاله، فهو يذهب إلى الجنة أو ألى جهنم. وتحضه على فعل الصالحات كي يذهب إلى الجنة وينعم بما فيها. لكن الإنسان

رغم الراحة التي يبعثها الإيمان في نفسه يظل خائفاً أمام الموت، ويظل خائفاً من الاحتضار، ولديه الدافع القوي للتشبث بالحياة، ويقاوم، ما استطاع، من خلال الأمل والرجاء في أن تطول حياته على هذه الأرض.

الرواية تطرح هذه المسألة من خلال امرأة برتغالية هي السيدة «مارسيل»، ومن خلال فتاة عربية في السابعة عشرة من عمرها هي «رنا» من سوريا. الأولى تعرف أنها مصابة بسرطان المعدة فهي تبكي، تصرخ، تبعد شبح الموت، تقول لابنتها ليديا ولمن حولها من خلال انفعالها ودموعها: «لا أريد أن أموت! لا أريد أن أموت!». أما الفتاة «رنا» الموجودة معها في غرفة واحدة، في المستشفى الوطني في لندن، فإنها تجهل مرضها، ويحاول الأب من خلال الكذب الأبيض، أن يقنعها بأنها، بعد العملية الجراحية في العمود الفقري، قد شفيت، وأن الجرّاح الدكتور «سايمون» نجح في إزالة ذلك «الشيء الصغير» الذي كان موجوداً في النخاع الشوكي، وأنها نجت.

والدها «جهاد» والآنسة «ليديا» ابنة السيدة البرتغالية، هما الشاهدان على هذا الواقع. لأنهما يعرفان مصير كل من الصبية «رنا» والسيدة «مارسيل»، وأنهما ستموتان كما مات ذلك المريض الفلسطيني الذي جاء من الخليج العربي للمعالجة من سرطان الدم، وكانت معه زوجته وابنها الرضيع. وتبدأ الرواية بمأساة هذه العائلة، مأساة الإنسان الفلسطيني في تشرده وفي حنينه إلى العودة، ثم في موته غريباً، ودفنه من دون أية احتفالية مأتمية في مقبرة الغرباء في لندن. يقول «جهاد» لابنته: «كل الذين يدخلون هذا المستشفى يفوزون بالشفاء، ويخرجون فرحين إلى الحياة». لكنه، وفي مونولوج داخلي متواز يقول في نفسه: «كل الذين يدخلون هذا المستشفى مصابين بمرض السرطان الرهيب يخرجون إلى المقبرة». وبعد خروج ابنته من

المستشفى وعودتها إلى دمشق، واخضاعها للعلاج بأشعة الطب النووي، يظهر عليها بعض التحسّن: لكنه تحسن مؤقت، لا تلبث أن تعقبه مرحلة الانحدار التي تطول سنتين، حيث يتصاعد الورم الخبيث من العمود إلى الدماغ، و«رنا» تؤكد رغم تدهور صحتها أنها لا تريد إضاعة مستقبلها، فهي تطلب، بعد أن أصبحت مشلولة، مدرّساً للأدب العربي، لأنها تريد أن تكون أديبة كوالدها، وحين يُعجزها المرض، تطلب مدرّساً للرسم، لأنها قررت أن تكون رسّامة، وبعد أن تعجز عن الرسم تطلب أن تتعلم العزف على «الأكورديون» لأنها يمكن أنْ تعزف وهي جالسة في كرسي المُقعدين، ولأنها «لا تريد اضاعة مستقبلها» بينما الوالد يتألم ويبكي في مكتبه لأن حياة ابنته كلها ضاعت وليس مستقبلها فقط. ويظل محتفظاً بالسر حتى النهاية، خافياً على الأم والعائلة أن «رنا» ستموت، كما تظل «رنا» في حبها للحياة تأمل بالشفاء حتى اللحظة الأخيرة.

هناك، إذن، اليأس كما عند السيدة «مارسيل»، والأمل كما عند «رنا»، وهناك عذاب الأب القاسي المرير، وهناك الصراع بين هذا اليأس وهذا الأمل، وهناك الخوف من الموت، هذا اللغز ليس بالنسبة للشرقي فقط، بل بالنسبة للإنسان بإطلاق أيضاً. ويتصاعد الألم الخاص إلى العام، إلى حالة الذين يتألمون من المرض ويخافون الموت، لكن الحياة هي التي تتملّكهم، وتظل الشمعة تشتعل واهنة وسط الظلام، إلى أن تنطفىء بهدوء وتسود الظلمة.

هذا الموضوع، موضوع الموت وفلسفته، وتساؤل الكائن البشري حياله غير مطروح في الأدب العربي، القديم والحديث معاً، طرحاً جدياً، شاملاً، ولأن الأمر كذلك، ولأنني أطرق دائماً الأبواب الموصدة وأعالج الأحداث المجهولة في الأدب العربي: حدث البحر والغابة والمعركة الحربية، فقد اخترت أن أعالج موضوع الموت

فكانت رواية «**حمامة زرقاء في السحب**» التي هي تراجيديا إنسانية أرعبت القراء وآلمتهم وأوجعتهم ووضعتهم أمام قضية هي في قرارة كل منهم، لكنها قضية مؤجلة، أو مبعدة، أو منسيّة، وهي كشف نفسي يهزّ القارىء، حتى أن كثيراً من القراء كتبوا إليّ أنهم بكوا، وتأثروا، وارتعدوا، وبعضهم اعترف بأنه لم يستطع اتمام قراءة الرواية، رغم ايقاعها المنفعل، وسردها الملتهب، وتشويقها الذي أحرص عليه في كل رواياتي، بل كل في ما أكتب.

● للموت حيز واسع في هذه الرواية، كم هو حيز الحياة؟

●● ما دام الموت هو الوجه الآخر للحياة، أو هو الحقيقة المقابلة، والمتوازية مع حقيقتها، فإن الحيز، في الكلام على الموت والحياة متساوٍ في الرواية. إنني متشائم العقل، متفائل الإرادة، لكنني أعرف كيف أعطي كلا منهما حظه. فأنا لست داعية موت، ولدي أسباب كثيرة للاحتجاج، ولكن ليس عندي سبب لليأس، وأنا فرح بالحياة، لكنني حين أجعل من موضوع الموت والحياة رواية، أحرص على أن أقول الأشياء بواقعيتها الفنية، خارج دائرة التشاؤم والتفاؤل، وأدع للحدث أن يقدم دلالته بحرية تامة، لإيماني أن الافتعال والإسقاط والقسر والصراخ في العمل الأدبي وكذلك الفني يقتلهما معاً.

● هل يمكن اعتبار «حمامة زرقاء في السحب» جزءاً من السيرة الذاتية؟

●● إلى حد ما.

● صدرت لك مؤخراً رواية جديدة عنوانها «نهاية رجل شجاع» لكنها لم توزع على نطاق واسع بعد، هل يمكنك تقديمها للقارىء؟

●● إنها عودة إلى البحر، لا إلى البحر في لجته، بل في مينائه،

وقد كانت من قسمين: الأول «أسماك القرش» والثاني «الظهر إلى الجدار». وهي كما يدل قسمها الأول تتحدث عن أسماك القرش في المرفأ. أي عن عالم المرفأ وذئابه وحياته الداخلية في فترة محددة هي الخمسينات من هذا القرن. «مفيد الوحش» بطل الرواية شاب شجاع خاض معارك كثيرة ضد الفرنسيين المحتلين، وضد المسيطرين على المرفأ، وحقق انتصارات شخصية، رافضاً التعاون مع عمال المرفأ الذين يطالبون بحقوقهم وبنقابة لهم. لقد فضّل العمل الفردي على العمل الجماعي فكانت نهايته مأساوية. هذه الرواية كما كتب أحد النقاد، هي رواية الصراع الدائم: الصراع في سبيل الحياة ضد أعداء الحياة من محتلين قبل الجلاء ومن مسيطرين على المرفأ قبل تأميمه، وقد حققت فيها كما قال النقاد بداية مرحلة جديدة في عملي الروائي، وأنا معتز بذلك، فالرواية في توتر سردها ووهج حوارها، والصراع الضاري الذي يشكل محورها الأساسي، تعد بداية لبطولة روائية تختلف عما سبق، بسبب من التناقض الداخلي في ذات البطل. «مفيد الوحش»، والشخصيات الثانوية التي يصطرع في نفسياتها، الايجاب والسلب، وهي أخيراً رواية مرحلة تاريخية مشوقة، وفيها اقنوما الفن: المتعة والمعرفة.

هناك أيضاً رواية جديدة تحت الطبع عنوانها «**الولّاعة**» ستصدر قريباً، وأشتغل الآن على رواية عنوانها «**فوق الجبل وتحت الثلج**» مستشعراً عودتي إلى التدفق في الكتابة، كما كانت حالي في بداية السبعينات. إنني على هذا النحو أسابق الزمن، من دون أن يقودني هذا السباق إلى الخروج عن مألوف عادتي في التأني والتألم عند الكتابة. □

أجرى الحوار: عبدالله صخي

(مجلة «الموقف العربي»: ١٩٨٩/١٢/٢٤)

... وبعد

نحو مراجعة نقدية لتجربة روائية

إشارة

.. هذا الحوار هو من آخر الحوارات وأجدّها زمنياً التي أجريت مع حنا مينه.. وتشاء المصادفة، وربما الضرورة ـ حسب تعبير حنا ـ أن تتضمن أجوبته إشارات نقدية إلى نتاج البدايات في تجربته الروائية. فكأن الحديث هنا يحمل خلاصة نقدية وتقييمية مكثّفة لتجربة إبداعية هي من أهم التجارب، النادرة في أدبنا العربي الحديث، التي كوّنت عالماً روائياً شاسعاً متنوّعاً ومتكاملاً

ـ المحرر.

١٩٩١/١١/٦

ـ من الضروري العودة إلى تاريخ تجربتي الروائية بنظرة نقدية..

■ لا يمكن لأي حوار مع الروائي السوري حنا مينه إلا أن يتطرق إلى موضوعين أساسيين، التزم بهما الكاتب طوال نتاجه الأدبي: البحر والواقعية. وعلى الرغم من أنهما يشكلان البنية النصّية، فإن مينه استطاع أن يصل، من خلالهما، إلى قراءة السياسي والاجتماعي، في ما يتعلق بالقضايا العربية وأبرزها مسألة الصراع العربي ـ الاسرائيلي. فمن خلال البحر والبحارة، كتب عن «البحارة الشجعان» الذين قاتلوا ضد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، هذا العدوان الذي سبَّب له فكرة «الشراع والعاصفة». كما كتب عن أمل بانتصار ما، أراده أن يتحقق من واقع الهزيمة عام ١٩٦٧، وقد كانت «الشمس في يوم غائم»، دلالة على الانتقال من الهزيمة (الغيوم) إلى الانتصار (الشمس)، وإن لم يكن انتصاراً كاملاً.

إذن، فإن أهمية النتاج الأدبي الذي وضعه حنا مينه تكمن في طرحه لمسائل إنسانية وحياتية، لم يتطرق إليها الأدب العربي قبل اليوم، إلا لماماً، فاهتمامات حنا مينه بالبحر وبهذا العالم المجهول، دفعت به إلى روايات متعددة استطاع أن يخرج من هذا الهم «الثقافي»، إذا جاز التعبير، ويدخل في همّ البحث عن كل تفاصيل البحر والبحارة.

لكن الحوار مع حنا إنما ينقسم إلى أربع نقاط:

١ ـ تجربته الروائية، خصوصاً علاقة النص بالمجتمع وبالفرد، وأيضاً بالمناخ السياسي ـ الوطني الاجتماعي.

٢ ـ أدب البحر، وهي تسمية قد تختصر التجربة إلى حد كبير.

٣ ـ الأسلوب الرمزي المعتمد أحياناً في بعض نتاجه الأدبي، كمحاولة جادة لقراءة الحدث السياسي ـ التاريخي، ومحاولة تأريخه ـ إذا جاز القول ـ أدبياً.

٤ ـ الواقعية، والتي هي جزء أساسي أيضاً من التجربة الروائية.

وحين زار حنا مينه بيروت في الأيام القليلة الماضية، ليشترك في الحفل التكريمي الذي أقيم في الذكرى السنوية الثانية لرحيل الأديب اللبناني توفيق يوسف عواد (وقد ألقى مينه كلمة في المناسبة)، كان لا بد لنا من زيارة ولقاء، غير أن ضيق الوقت، لم يسمح لأكثر من حوار عام، تناولنا فيه النقاط الأربع، على شيء من الشمولية ـ نديم جرجورة.□

● بداية، وبعد ما يقارب الأربعين عاماً من الكتابة الأدبية، قد يقف الأديب أمام كل هذه السنوات الطويلة، محاولاً العودة إلى تجاربه المختلفة، بنظرة قد تكون أكثر نقدية للمسائل.

باختصار، هل يمكننا العودة معاً إلى أبرز المراحل (الحياتية والأدبية والسياسية والاجتماعية) التي تأثرت بها فأثرت في نتاجك الأدبي؟

●● ليس فقط يمكننا العودة إلى ما قبل أربعين عاماً، بل من الضروري أن نعود إلى هذا التأريخ وبنظرة نقدية أريدها صارمة. فأنا في بداياتي، كنت كاتباً لرسائل الجيران، في حي فقير معدم، في مدينة الاسكندرونة، ليس فيها من يقرأ سواي، وهذه البدايات في كتابة الرسائل، وأحياناً العرائض، والتي تطورت شيئاً فشيئاً إلى نوع من الرغبة المضمَرة في الكتابة، قد جعلت مني كما قلت مرة كاتباً بالخطأ. لم أكن أفكر يوماً بأن أكون كاتباً، ولا بأي شكل. كنت محباً للقراءة والمطالعة، خلال الأعمال الشاقة التي مارستها، وأنا في الخامسة عشرة من العمر. بعد دراستي الابتدائية، تفتحت في نفسي أمنية أن أعبر

عن ذاتي تعبيراً تمرديا، فكتبت على لوح المدرسة بيتاً من الشعر (أخاطب فيه فلسطين)، أقول «**ثوري ولو فرش الطغاة/ على طريقك أسنة ونصولا**»، (أو شيء من هذا القبيل ما عدت أذكر الشطر الثاني تماماً)، الذي سأكتشف بعد ثلاثين عاماً أنه للشاعر المرحوم أبو سلمى (**عبد الكريم الكرمي**). وقد سأل المدير عمن كتب هذا البيت الشعري، فاعترفت بذلك. وكانت كلمة الثورة مغايرة للتقاليد في مدرسة أرثوذكسية. فكان جزائي أنني حُرمت من المدرسة لمدة أسبوع، لكن النتيجة التي توخاها المدير، كانت معاكسة: فقد ازددت رغبة في التمرّد، وفي تتبع كل ما كُتب عن الثورات في العالم، (بل كل ما طالته يدي حول هذا الموضوع). من هنا، تولد في ذاتي الفكر الاشتراكي، أو فلنقل الميل نحو العدالة الاجتماعية تحت أية تسمية كانت.

في هذا السياق، بعد الهجرة من اللواء (لواء اسكندرونة) إلى مدينة اللاذقية، اشتغلت حلاقاً، وعملت في السياسة مناضلاً ضد الاحتلال الفرنسي. وبسبب أفكاري الاشتراكية، دخلت السجن مرات عدة. وكان السجن هو مدرستي الثانية.. بعد خروجي منه، بدأت محاولات في القصة القصيرة، أعبر فيها عن أشواقي إلى العدل وإلى مكافحة الظلم الاجتماعي، وقد نشرت في الصحف السورية واللبنانية في الأربعينات أي خلال الحرب العالمية الثانية، ومنها أول قصة نُشرت في مجلة «**الطريق**» عام ١٩٤٣، وعنوانها «**طفلة للبيع**». ثم كتبت «مسرحية» لم أعد أذكر اسمها، لكن موضوعها كان اجتماعياً، وكان البطل ثورياً، يريد تغيير العالم في ستة أيام ليستريح في اليوم السابع. وهكذا، بسذاجة، نصبت نفسي مكافحاً غيَّر العالم على الورق واستراح.

كل هذه المحاولات القصصية، وكذلك المسرحية، ضاعت، لأنني

لم أجمعها. وهي شكلت بداياتي الأدبية.

طبعاً، إذا نظرت الآن إليها، أعتبرها صالحة لمن يريدون دراسة أعمالي، أما بالنسبة إليّ، فهي لا تعني شيئاً. والمفارقة العجيبة أنني بدأت بكتابة المسرح، ثم خفت منه طوال الأربعين سنة التالية. فلم أكتب أية مسرحية

النظرة النقدية بعد هذا الزمن الطويل، هي أن ما كتبته كان تجريبياً بحتاً في القصة والرواية. وكان في هذا التجريب كثير من الثغرات الفنية، وشيء من الوعظ الاجتماعي الذي عدلت عنه فيما بعد حين تيسّر لي أن أفهم تقنية القصة والرواية. بكلمة موجزة أقول إن هذه النظرة النقدية التي تعود إلى ما قبل أربعين عاماً من حياتي في الكتابة، ليست لصالحي، وأريد أن أؤكد أن هذه النظرة أيضاً بكونها ليست لصالحي، لا تزال تلازمني، حتى كاد يتشكل عندي ما يسمى بالكره المرضي لما أكتب.

● من خلال ما قلته الآن، تبرز مسألتان: الأولى تكمن في أن جزءاً كبيراً من حياتك خصوصاً البدايات تشبه كثيراً (على سبيل المثال) حياة بطل «نهاية رجل شجاع»، من جوانب عدة: التشرد، التمرد في المدرسة والحياة، السجن... والثانية عن العدالة الاجتماعية التي تكاد تظهر في كل أعمالك.

سؤالي يريد معرفة ما إذا كنت تأخذ شخصيات أعمالك من ذاتك؟

●● إن مسألة تواجد المؤلف في أعماله الأدبية والفنية، هي مسألة قديمة. وجوابي هو أن الكاتب موجود وغير موجود في أعمالي، لأنه يتناول الحدث كنطفة ينميها من خلال تطور السياق في الرواية، ويتناول الشخوص كنطفة أيضاً تتنامى مع تطور ونمو الشخصيات، إذن، في رواياتي شيء مني كخالق لا بد أن يترك لمسات من ذاته في مخلوقاته. لكنني في وقت مبكر حسمت الأمر بأن لا أتدخل في حياة

شخصياتي، وأن أتركها تعيش قانونها الحياتي.

ليس معنى هذا أن تفلت الخيوط من يدي. وليس معناه أيضاً أن أمسك الخيوط وأحركها بهذه اليد، وإذا كان لا بد للمخلوق أن يكون على صورة الخالق ومثاله، فإن أبطالي ليسوا على صورتي ولا على مثالي، فهم أكبر مني ومن وجودي وأنا كثيراً ما تعلمت منهم، رغم أنني أنا الذي أخرجتهم إلى النور.

● من هنا أود أن أعرف كيف تتعامل مع الواقع أدبياً؟

●● تعاملي مع الواقع يأتي من خلال معاناتي وعيشي لهذا الواقع، غير أنني لا أطلب الواقع لكي أحيله إلى واقع فني في كل أمر من أمور الحياة. إنني أرفض عقلية التاجر الصغير. أحب الحياة لأن الحياة جديرة بأن تحب. أعيشها بعمق، دون أن أذكر أن هذا العيش سيعطيني مادة للكتابة. ولكن مع الأيام، كل هذا العيش، وكل هذا الذي يراه الإنسان يخلق لديه تجارب وتجارب واقعية اجتماعية إنسانية، يشتغل عليها في الجنس الأدبي الذي يمارسه. وأنا اشتغلت عليها في القصة والرواية.

ومن المعروف أنه لا شيء ينوجد دون أن يكون له مبدع في الواقع الإنساني، فرداً ومجتمعاً. وتبقى القضية أن على المبدع أن يعرف كيف يتعامل مع هذا الواقع، وكيف يعطيه أن يكون مادة ابداعية.

في هذه الأيام، يكثر الكلام حول **الواقعية**، يشحذون السكاكين لذبحها، ومنهم من يعتبر أنها ذُبحت وانتهى الأمر. لماذا؟ لأنهم يربطون بين الواقعية وبين الزلزال الذي أصاب المعسكر الاشتراكي، أو التجربة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي. إن مثل هذا التصرف هو تصرف غبي وأحمق، لا يستبصر الآتي، ولا يقيم وزناً لمكر التاريخ كما قال **هيغل**. ففي مجرى التاريخ كثير من المنعطفات ومن التراجعات.

وهذه هي الثورة الفرنسية شاهدة أيضاً. فبعد أن قامت الثورة، عادت الملكية، ثم عادت الثورة من جديد إلخ..

إذن، إن الذي سقط هو نمط من التطبيق الاشتراكي وليس الاشتراكية. والربط بين الاشتراكية والواقعية، هو ربط متعسّف. فالرومانسية أيضاً انطوت على بُعد واقعي. وأكثر الرومانسيين الثوريين تحولوا إلى كتّاب واقعيين. إذن، الواقعية كانت قبل قيام الاشتراكية وستبقى بعد نكستها (أي نكسة الاشتراكية). والذين أعدّوا قصائد التأبين للواقعية، لن يفرحوا طويلاً، لأن الواقعية، بما هي مدرسة خلاقة تستوعب جميع المدارس الأدبية كما قلت سابقاً، ستبقى حية، وستبقى في أساس كل عمل أدبي وفني.

إنني على ثقة من هذا. وأنا أعتز إذا كان النقاد قد صنفوني في عداد الكتّاب الواقعيين، لأن هذا التصنيف كان صحيحاً، وأستطيع القول دون تواضع إن في كتاباتي الواقعية وفي كتابات غيري أيضاً ما يشهد على أن الابداع الواقعي، هو الابداع الأبقى والأكثر أصالة، وتعبيراً عن قضايا الإنسان والمجتمع.

● لكن دوستويفسكي كتب في مذكراته يقول: «يرددون دائماً ان الواقع فقير، ممل، رتيب، أما أنا فاقول العكس: «ما هو الشي الأكثر ادهاشاً ومفاجأة من هذا الواقع؟» (لقد استشهدت به في إحدى مقابلاتك).

الا تعتقد أن الواقع قد يُستنفَد، إذا ما أكثر الكاتب أعماله منه؟ أنت، ماذا تقول؟

●● هناك معطيات للكتابة: الواقع والذهن، بعضهم يستمد من الواقع والبعض الآخر من الذهن، ولكن الذهن هو نتاج الدماغ، والدماغ مادة. إذن، في المآل، الدماغ هو واقع أيضاً، واقع مادي. إذن، ليس أمام أي أديب أو أي فنان مندوحة من التعامل مع الواقع

بشكل من الأشكال، والمسألة تبقى عن أي واقع نتكلم؟ ومع أي واقع نتعامل؟ وما هي الكيفية التي نتعامل بها مع هذا الواقع.

بالنسبة إليَّ أرى أن الواقع يكون فقيراً، حين يكون مادة لكاتب فقير، ومسطّحاً حين يكون معطى لكاتب مسطّح، ما عدا ذلك، فإن الواقع هو الواقع، وتبقى المسألة في كيفية التعامل مع واقع ليس هو جزءاً من الحياة، بل هو الحياة كاملة.

سيقال إن في هذا مبالغة، فهناك واقع فقير، وهناك واقع مسطح، وهناك واقع نافل، وهناك واقع مكرور. والجواب على هذا، أن كل المقالات صحيحة، ولا يمكن أن ينكرها أي كاتب، لكن المسألة تبقى أن المبدع هو الذي ينتقي الحدث، وهو الذي يخلق الشخصيات، وهو الذي يعرف من خلال معاناته الواقعية الصادقة والأصيلة أن ينبذ كل واقع مبتذل، ويتعامل مع كل واقع حي ومتوهج.

● من المعروف أن حنا مينه اهتم كثيراً بعالم البحر والبحارة، وصفة «أديب البحر»، كما قلتَ ذات مرة، من أحب الصفات إليك... لكن الأدب العربي لم ينتج أعمالاً كهذه.

هل من تحديد ما لهذا الأدب؟

●● لقد قرأت الأدب العربي القديم، فوجدت فيه ملامح حكايات عن البحر سواء في «ألف ليلة وليلة» أو في الحكايات المدونة التي يتركها البحارة العرب القدامى. وحتى في الشعر العربي القديم، في الشعر العباسي، وفي ما قبله، ورد ذكر البحر في القصائد، لكن تشبيهات البحر كانت تشبيهات صحراوية: فالسفينة هي الناقة، ومخر السفينة في اليم هو اندفاعة الناقة في الصحراء، إلخ... وفي الأدب العربي الحديث، هناك حكايات عن الصيادين، عن بعض ما هو

موجود على الشاطىء، أو في المرافىء. ولأنني أبحث دائماً عن المناطق المجهولة لكي أعالجها، فقد اخترت البحر، لأنه أبي وأمي وأخي وابني وعالمي، في البحر ولدت، وفي البحر عملت، وفيه عانيت، وفيه أرجو أن أموت أيضاً. . .

● بعد عمر طويل.

●● لا أرجو أن يكون هذا الأمر طويلاً.

حين تصديت للبحر إذن، تصديت عن معرفة. فلم أكن الإنسان الذي عمل على الشواطىء وفي المرافىء فقط، بل كنت البحّار الذي سافر وعمل في المراكب والسفن، وقد خطفني البحر إليه، ووضعني في دائرته السحرية. ملأ حياتي ومشاعري وأفعم وجداني. وكان شحنة نوارة في داخلي، هي التي بحثت عن مخرج لها من خلال كلماتي. إن البحر الذي تناولته في أعمال روائية كثيرة، قد كان البحر الذي عرفته في هدوئه وجنونه، في رقته وشراهته، في وداعته وعواصفه. وفيه خبرت حياة البحارة، لأنني كنت واحداً منهم، وكنت شاهداً عليهم أيضاً. من هنا، من هذه المعاناة، توفرت لي التجارب التي مدتني بالطاقة اللازمة للكتابة عن البحر، في هذا العدد الكبير من الروايات. ومع ذلك أقول إنني لم أكتب إلا اليسير عن البحر. وهذا اليسير هو قدر الريادة، أما من يكتب عن البحر، فهم الذين سيأتون بعدي، الروائيون والقصاصون والمسرحيون الذين لا أشك في أنهم سيكتبون أشياء جميلة وجليلة، لكي يكون عندنا نتاج كبير عن هذا العالم، نحن الذين نعيش على شواطىء البحر، كما عند غيرنا في أوروبا وأميركا والقارات الخمس.

إن البحر هو الأساس، هو الجذع، واليابسة هي الفرع، فكيف

نترك الأصل ونكتفي بالفرع، إن عالم الأرض قد كُتب عنه الكثير في أدبنا العربي. وآن الأوان في أن نكتب عن مجاهل عالم البحر. هذه المجاهل التي توفر كنوزاً من التجارب، سواء على السطوح أو في القيعان.

● لكن، ثمة نقاط اخرى عالجتها في اعمالك، عبر عالم البحر والبحارة، قضية الصراع العربي ـ الاسرائيلي والحروب التي نتجت عنه. كتبت عن «البحارة الشجعان»، كما قلت في لقاء صحافي، الذين حاربوا أثناء العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦. كتبت ايضاً عن هزيمة الـ ١٩٦٧، معتبراً ان ثمة أملاً في انتصار ما (برزت بعض ملامحه في حرب ١٩٧٣).

كيف تنظر إلى علاقة النص الروائي بالحدث السياسي ـ التاريخي؟ وهل تعتقد ان الأدب قادر على مواجهة التحديات السياسية والتاريخية التي يعيشها الإنسان العربي؟

●● إنني أملك مفهوماً مادياً عن العالم، وأنا لا أزعم ان المبدع هو الذي يملك مثل هذا المفهوم المادي فقط. ثمة مبدعون كان لهم المفهوم المثالي. ولست هنا الآن في صدد تقييم هذا الأمر، ولكن لا بد لكل مبدع أن يكون له مفهوم فلسفي وتاريخي عن العالم. هذا المفهوم يعيش في الذات، فيصير ذاتاً لا يعطي تجلّياته من خلال كلمات سياسية مباشرة، ومن خلال أفكار مسقطة على الأحداث، وحوارات موضوعة على ألسنة الشخصيات. لا المسألة ليست كذلك. بل هي أن نملك الحس التاريخي، وأن نعيش واقعنا، وأن نعرف ما حولنا، وأن نعرف قضايانا ونعيشها، إضافة إلى مشاهدتها. عندئذ يدخل النسيج السياسي دخولاً مستتراً جداً في النسيج الابداعي، ويبرز في دلالة الحدث وليس بالصراخ والافتعال. كثيرون هم الذين يقولون إن في كتابات حنا مينه ايديولوجية ظاهرة. إعطني أي كاتب

شئت وسأبرهن لـك أن في كتابتـه ايديـولوجيـة ظاهـرة أو مستترة، لا فـرق، إن الايديـولوجيـة هي النسق الفكري لـلإنسان، ولكن هـذه الايديولوجية في العمل الفني لا تكون ايديولوجية صافية خالصة. بل هي ايديولوجية مدخولة، تختلط فيها رواسب الايديولـوجية القـديمة، مع انبثاقات الايديولوجية الجديدة. سأضرب مثلاً واحداً على الأقل: إن الأم في «**بقايا صور**»، متدينة، متعبدة، أمية، خائفـة، كما يعـرف القـراء الذين اطّلعـوا على هـذه الروايـة. كل هـذه الأشيـاء هي من رواسب الايديولوجية القـديمة المترسبة في ذاتهـا. لكن الايديـولوجيـة الجديدة استعلنت في شيئين: اصرار الأم على أن تعـود من الريف إلى المـدينة، وفي أن تـرسل ابنهـا الذي هـو أنا إلى المـدرسة. هـذا مثـل بسيط، ليس فيـه إقحام، وهـو من نسيج الـرواية. ولكن إذا جـربنـا تحليل الرواية كما ينبغي، سنـرى أنه إلى جـانب القديم في ذات هـذه الأم كان هناك حنين جدي في هذه الذات أيضـاً، تجلى في رغبتهـا في أن يتعلم ابنها الكتابة والقراءة.

عـلى هـذا النحـو أفهم أن تتجـلى مـلامـح مـا هـو قـديم في الايديولوجية، وما هو جديد فيها أيضاً. لأنه كما قلت سابقاً ليس من ايديولوجية صـافية، وليس من مبـدع لا يمتلك ولا يستخدم ولـو بغير وعي، ايـديولـوجية معينـة. والمسألـة تبقى: هل هـذا الاستعمال هـو قسري، هو مقحم، أم أنه في موضعه من السياق وبناء الشخصيات؟ هذا هو السؤال؟

● سؤال اخير: كيف تنظر إلى واقع الكتابة الأدبية اليوم، التي يقوم بـأعبائهـا جيل مختلف؟

●● إن جيل الشباب هو أكثر ثقافة من جيلنا، وتتوفر له امكانات المعرفة بشكل أفضل. لكن مـا ينقصه هـو المعانـاة. فطابـع الهشاشـة

ظاهر في بعض ابداعات الشباب، وطابع الذهنية أيضاً. وهـذا يسيء إلى نتـاجهم الأدبي والفني. وإذا تجاوزوا هـاتين النقيصتـين وامتلكـوا المعرفة من الكتب ومن الناس، وعانوا وتمرسوا، فسيعطوننا أدباً عربياً لا يقل في مستواه عن الأدب العالمي.

وأقول مؤكداً إن بعض ابداع الأدباء الشباب، في الروايـة والقصة والقصيدة، هو الآن في عداد العالميـة. ولو تيسر لـه بكل أجنـاسه أن يـترجـم إلى الـلغـات الحـيـة لـكـان لـه شـأن كـبـير. لـكـن المشكلة تكمن في أن الصهـيـونيـة الـتي تتـغلغـل وتـسيـطر عـلى أجهزة الإعلام والثقافة في أوروبا وأميركا وبلدان أخرى كثيرة لا تريد لهذا الأدب أن يُترجم، لأنه موجـه ضد عـدوانيتها وعنصريتهـا. بينما هي (أي الصهيونية) لا تبالي، بل تشجع ترجمة أدب أميركا اللاتينية، لأنه لا يلحق بها أي ضرر. □

أجرى الحوار: نديم توفيق جرجورة

(جريدة «السفير»: ١٩٩١/١١/٦)

حنا مينه

سطور.. وعناوين

- ولد **حنا مينه** في مدينة اللاذقية الساحلية (سوريا) عام ١٩٢٤.
- هاجر صغيراً، مع عائلته، إلى مدينة السويدية (لواء اسكندرونة الآن).. وبعد ذلك انتقلت العائلة للعمل في الريف السوري.
- في الثامنة من عمره دخل المدرسة الابتدائية، وحصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٦.. ثم لم يدخل أي مدرسة بعد التحصيل الابتدائي.
- عاش حياة صعبة في الفقر والتنقل وراء الرغيف من مكان إلى مكان. عمل في مهن شتى واكتسب تجارب غنية.
- عمل حمالاً في المرفأ، وعاشر البحارة في ميناء اللاذقية، وخبر حياة البحر والسفر.
- عمل حلاقاً في اللاذقية، منذ أوائل الأربعينات. وكان يشارك في الحركة الكفاحية ضد الفرنسيين، ويشارك في المظاهرات. وقد اعتُقل وسُجن عدة مرات.. وبدأ بالكتابة والنشر منذ تلك السنوات حين كان يعمل في مهنة الحلاقة. ومن أوائل ما نشر: قصة قصيرة بعنوان «**طفلة للبيع**» نشرتها له مجلة «**الطريق**»، في عدد كانون الأول ١٩٤٥.
- عام ١٩٤٧ انتقل من اللاذقية إلى دمشق، حيث أتيح له أن يعمل في الصحافة.
- كان من مؤسسي «**رابطة الكتّاب السوريين**» عام ١٩٥١ وهي الرابطة التي أسست للأدب التقدمي الطليعي والواقعي في سوريا.. من أعضائها.. **سعيد حورانية**، **شوقي بغدادي**، **صلاح دهني**، **فاتح المدرس**، **مواهب كيالي**، **حسيب كيالي**، وغيرهم.. ونظّمت الرابطة، عام ١٩٥٤ **المؤتمر الأول للكتّاب العرب** بمشاركة عدد من الكتّاب الوطنيين الديمقراطيين الطليعيين في البلاد

العربية، وأعلن فيه عن تشكيل أول رابطة أدبية على النطاق العربي باسم «**رابطة الكتّاب العرب**».

- ابتداء من العام ١٩٥٩ اضطرته ظروف سياسية قاهرة إلى الرحيل عن سوريا. عاش فترة في لبنان متخفّياً.. ثم سافر مطوّفاً في الدنيا، من الصين إلى المجر إلى الاتحاد السوفياتي وبلدان أخرى فترة عشر سنوات..

- بعد عودته إلى البلاد، عمل في وزارة الثقافة، خبيراً في مديرية التأليف والترجمة، حيث لا يزال يعمل حتى الآن.

- منذ بداياته ارتبط بالحركة الشعبية النضالية في سبيل التحرر الوطني والديمقراطية والتقدم الاجتماعي.

- إلى جانب إنتاجه الابداعي الأساسي: **الرواية**، كتب حنا مينه المقالة، والقصة القصيرة، والدراسة الأدبية، وفصولاً عن تجربته الروائية.. وفي كل هذا رفع راية الواقعية الغنية والمتطورة والمنفتحة على كل الآفاق.

- تُرجم العديد من رواياته إلى العديد من لغات العالم، منها حتى الآن: الروسية، الصينية، الفرنسية، الاسبانية، الانكليزية، الرومانية، الألمانية، الفارسية، التشكوسلوفاكية...

- أعيد طبع رواياته وكتبه عدة طبعات، تجاوز بعضها الطبعة السابعة.. ورواياته هي من الروايات الأكثر انتشاراً في البلاد العربية.

مؤلفاته:

الرّوايات:

- **المصابيح الزرق** ١٩٥٤
[تُرجمت إلى الروسية، والصينية]

- **الشراع والعاصفة** ١٩٦٦
[تُرجمت إلى الروسية]

● الثلج يأتي من النافذة ١٩٦٩

[دُرّست في السوربون لطلاب القسم العربي]

● الشمس في يوم غائم ١٩٧٣

[ترجمتها منظمة الأونسكو إلى الفرنسية وتُرجمت إلى الانكليزية في جامعة جورج تاون: الولايات المتحدة]

● الياطر ١٩٧٣

[تُرجمت إلى الفرنسية، والاسبانية والرومانية - وتُدرّس في جامعة تونس]

● بقايا صوَر ١٩٧٥

(القسم الأول من: السيرة الذاتية)

[تُرجمت إلى الصينية، وإلى الانكليزية في واشنطن، وإلى الفارسية، والألمانية]

● المستنقع ١٩٧٧

(القسم الثاني من: السيرة الذاتية)

[تُرجمت إلى الفارسية]

● المرصد ١٩٨٠

● حكاية بحّار ١٩٨١

(القسم الأول من: ثلاثية البحر)

[تُرجمت إلى الروسية]

● الدَّقَل (صاري السفينة) ١٩٨٢

(القسم الثاني من: ثلاثية البحر)

● الربيع والخريف ١٩٨٤

● مأساة ديمتريو ١٩٨٥

● القطاف ١٩٨٦

(القسم الثالث من: السيرة الذاتية)

● حمامة زرقاء في السحب ١٩٨٨

● نهاية رجل شجاع ١٩٨٩

● الولّاعة ١٩٩٠

● فوق الجبل وتحت الثلج ١٩٩١

في الإعداد:

● الرحيل عند الغروب

قصص:

● الابنوسة البيضاء ١٩٧٦

[تُرجمت بعض أقاصيصها إلى الألمانية والتشيكوسلوفاكية]

● من يذكر تلك الأيام ١٩٧٦

(بالاشتراك مع **الدكتورة نجاح العطار**)

كتب: في المقالة والدراسة الأدبية:

● أدب الحرب ١٩٧٦

(بالاشتراك مع **الدكتورة نجاح العطار**)

● ناظم حكمت: السجن. المرأة. الحياة ١٩٧٨

● ناظم حكمت ثائراً ١٩٨٠

● هواجس في التجربة الروائية ١٩٨٢

● كيف حملتُ القلم ١٩٨٦

● حوارات.. وأحاديث
في الحياة.. والكتابة الروائية ١٩٩٢

(ضمن سلسلة: الكتاب الجديد).

فهرس

استهلال نظرة عامة في تجربة روائية

حوارات.. وأحاديث

مختارات: من ١٩٧٥ إلى ١٩٩١

.. تابع: الفهرس

... وبعد
نحو مراجعة نقدية
لتجربة روائية

E.O.F

Exclusively

First published on the net by :



MARCH 2009

Zeth_Griffin@yahoo.com

Zeth_Griffin



